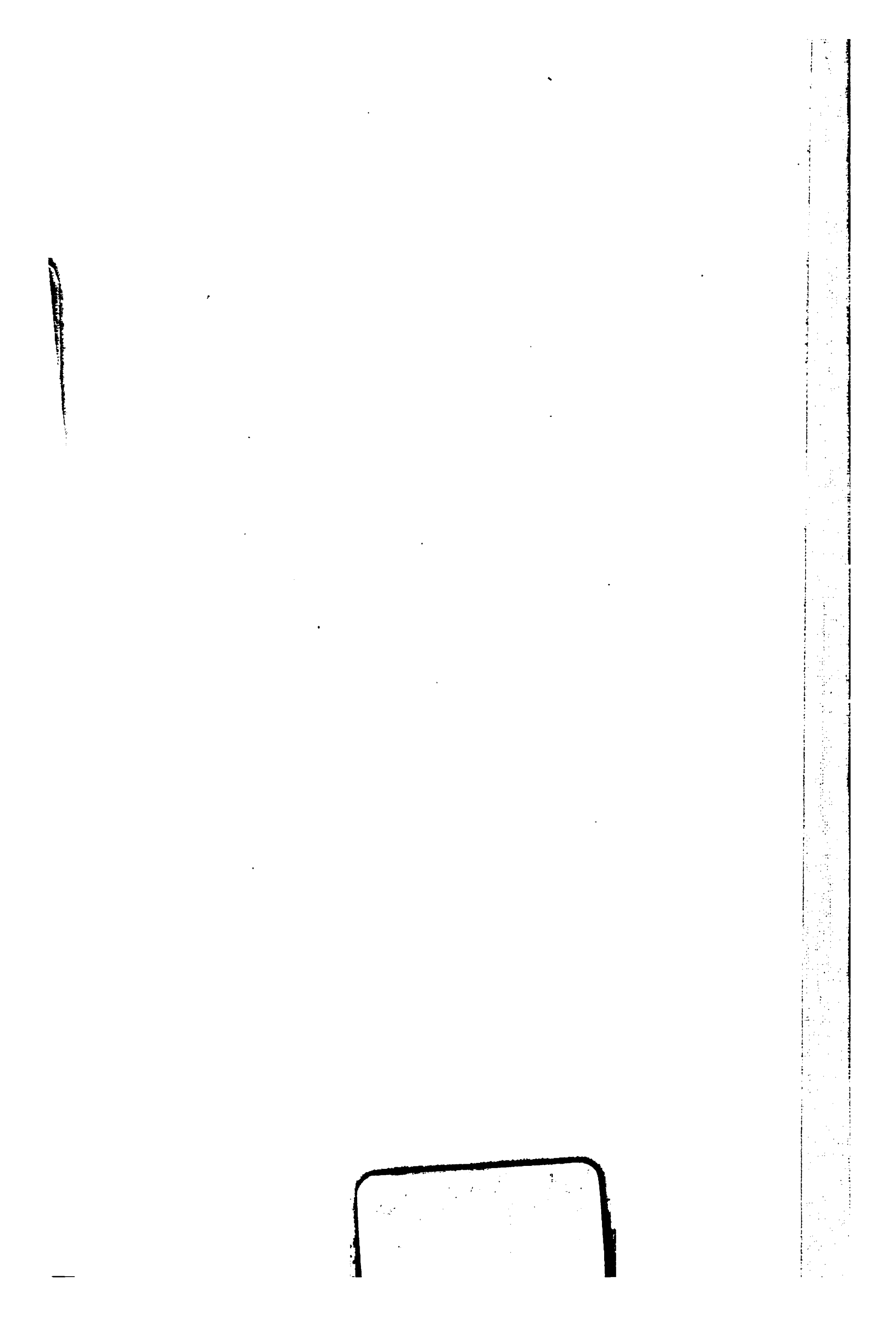
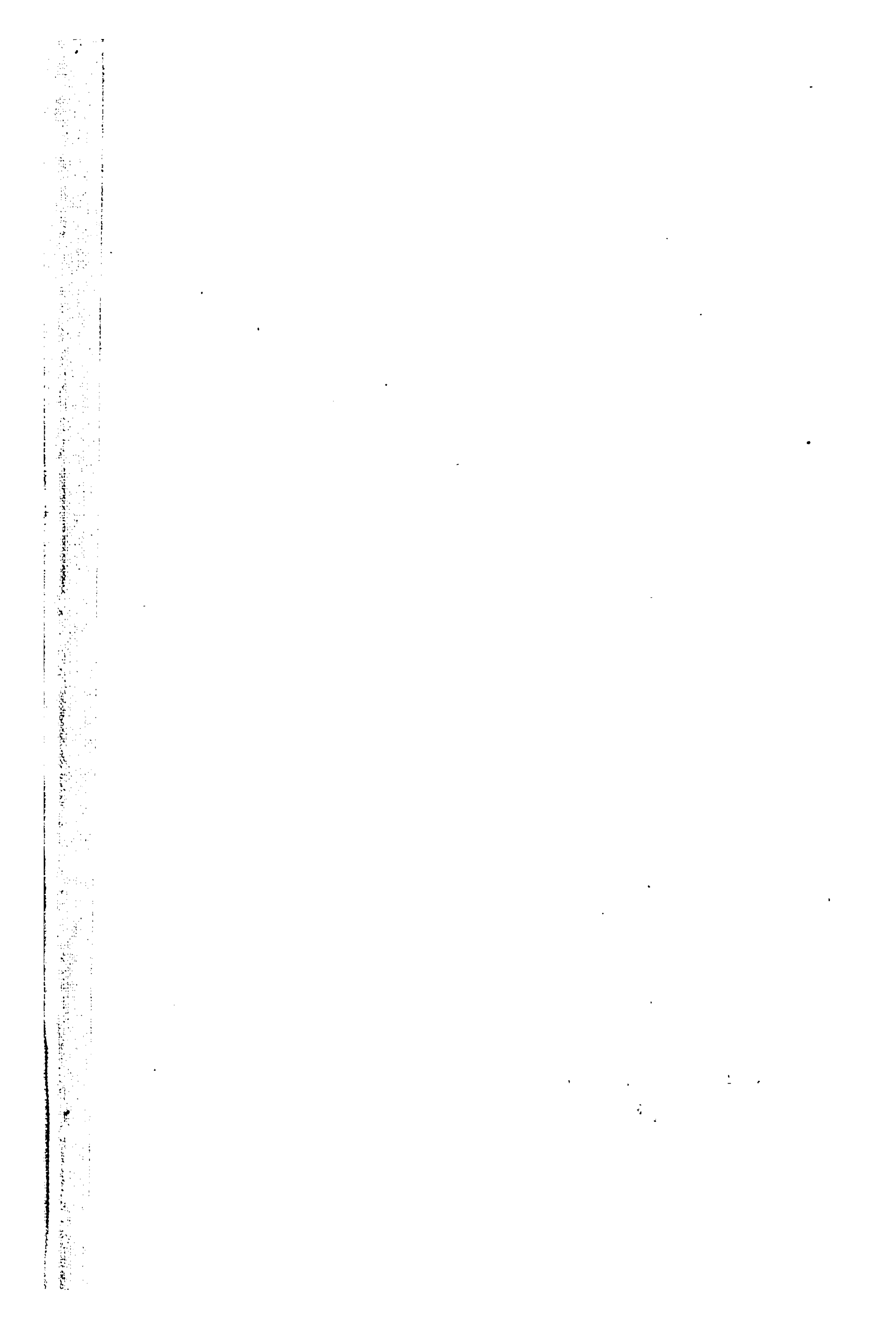
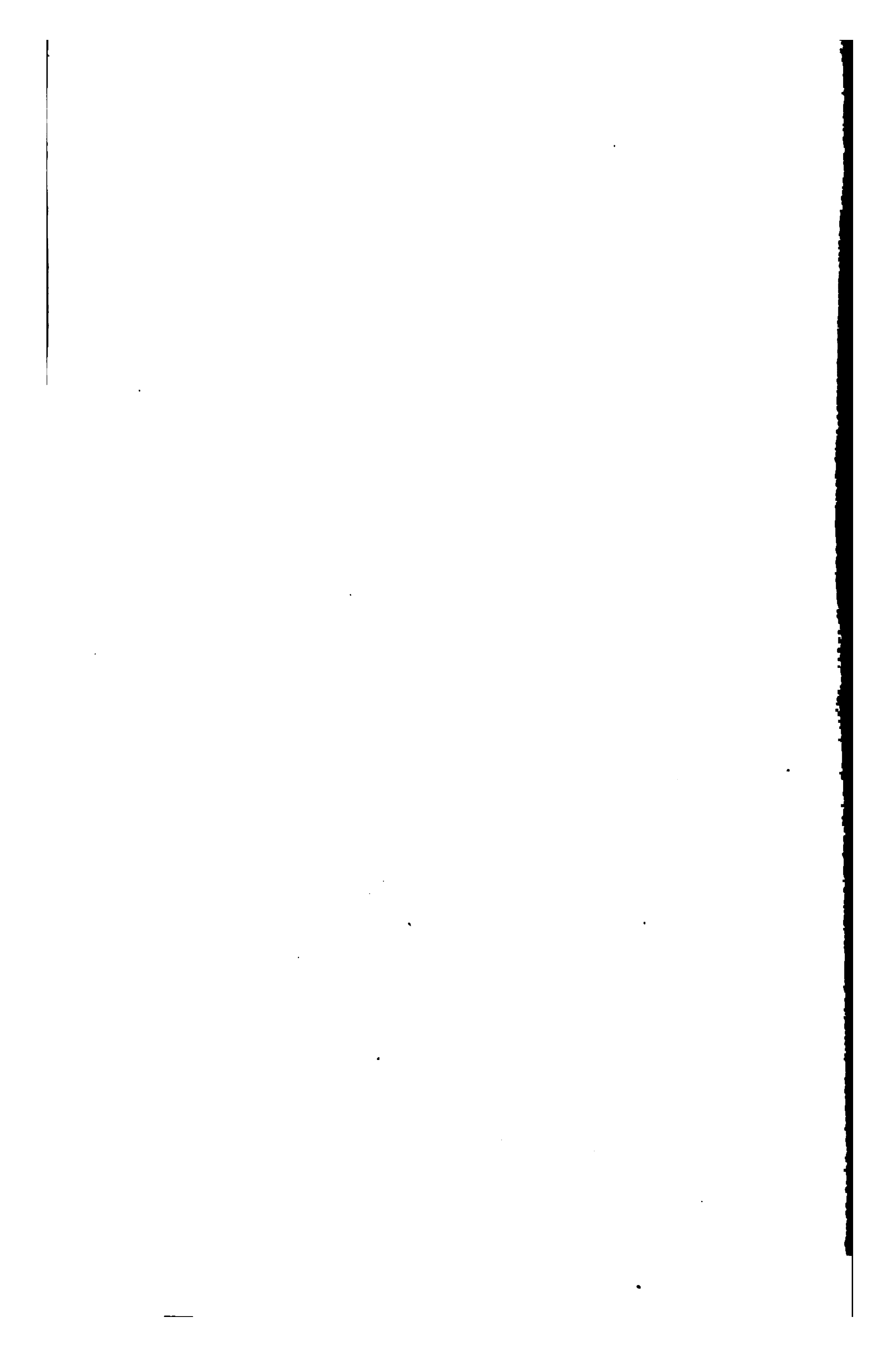




16

SCHÖNE GARTENKUNST





Madonna im Rosenhag

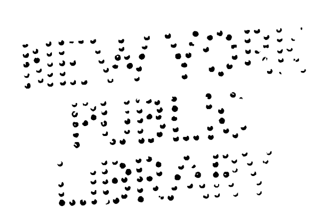
SCHÖNE GARTENKUNST

VON

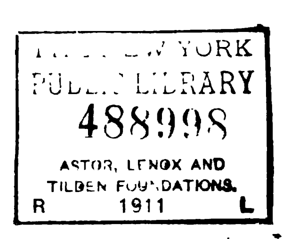
JOSEPH AUG. LUX

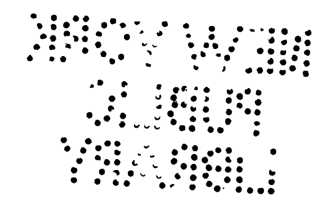
MIT 1 TAFEL UND 30 ABBILDUNGEN IM TEXT





ESSLINGEN
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1907





Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Schöne Gartenkunst

von Joseph Aug. Lux



Von Bacon ist das Wort, daß die fortschreitende Kultur die Menschen früher dazu brachte, schöne Häuser zu bauen, als schöne Gärten anzulegen, als ob die Gartenkunst ein höherer Grad von Vollkommenheit wäre.

Jedenfalls kam die Menschheit, der Not gehorchend, zuerst darauf, Wohnungen zu schaffen, Wohnungen schlechthin, als Zufluchtsort, die der allmählich erstarkende Formensinn auszugestalten half.

Sicherlich sehr viel später ist der Sinn für die Aesthetik der Pflanze erwacht und der Gedanke, auch das umliegende Stück Natur zu „vermenschlichen". In der „Vermenschlichung" der Naturformen, also ihrer Anpassung an die menschlichen Bedürfnisse, liegt das Wesen der Architektur.

Bei allen Völkern findet sich ausnahmslos bei ihrem Eintritt in die Geschichte eine mehr oder weniger reiche Gartenkultur, ja in mehreren Fällen ein hochentwickelter Gartenstil vor, dessen Grundsätze heute noch vielfach im Gartenbau wirksam sind, als ob sie ein zuzeiten vielleicht verkanntes, aber eigentlich unverlierbares Gesetz bildeten. Nach dem heutigen Stande der schönen Gartenkunst läßt sich sagen, daß in keiner Zeit und von keinem Volke ein bestimmter Gartenstil entwickelt wurde, der nicht in der Gartenarchitektur der Gegenwart nachzufühlen wäre. Der architektonische Garten mit regelmäßiger rechtwinkeliger Einteilung, von Solitärpflanzen bestanden, war ein Zeitgenosse der Pyramiden: eine ideale Rekonstruktion von Viollet-le-Duc zeigt einen ägyptischen Hausgarten aus der Zeit vor ungefähr 4600 Jahren, mit schattigen Laubgängen, schönen Blumen, prächtigen Obstbäumen und Teichen. Die Hauptfront des Hauses, mit einer freien Treppe, die auf die offene Terrasse des Baues führte, ging nach der Gartenseite; eine hohe Umfassungsmauer schloß Haus und Garten im Rechteck gegen die Außenwelt ab. Wie bei dem heutigen englischen Landhaus war die Rückseite des

Wohnhauses die Gassenseite. Was schöne gemauerte Gartengassen bedeuten, wußten schon die alten Aegypter. Einzelne überragende Bäume deuteten die gartenkünstlerische Schönheit an, die sich im Innern des abgeschlossenen Bezirks entfaltete. Wir erkennen sie als Meister der künstlerischen Schauvorbereitung an ihren monumentalen Bauwerken, mit der die Entwicklung einer stilistischen Gartenkunst zusammenhängt. In ihren Säulen ist das Urbild von Lotos und Palme symbolisiert. Die rhythmische Ordnung der Säulenstellung hat auch für die Gartenkunst Bedeutung insofern, als auch dort die stilistische Anordnung der Solitärpflanzen auftritt und den Garten als Gegensatz zur landschaftlichen Natur charakterisiert.

Ein anderer Ursitz hochentwickelter Gartenkultur war Mesopotamien. Von der legendären Schönheit assyrischer Königsgärten geben die Reliefs aus dem Palast zu Kujundschik eine dürftige Anschauung, die immerhin das Zeugnis einer hohen Entwicklung gibt. Das Liebesmahl in der Laube eines Lustgartens, umgeben von Dienern und Fächerträgern im strengen Aufzug, sind zwar ein kleiner, aber vielsagender Ausschnitt aus dem üppigen Palastleben, dessen strenges Zeremoniell logischermaßen auch der Gartenkunst das stilvolle Gepräge gibt. Die berühmten hängenden Gärten, von der Sage der Semiramis zugeschrieben, sind das Werk babylonischer Kunst. Nebukadnezar ließ diese Gärten, von deren Bewunderung das Altertum erfüllt ist, für seine Gemahlin Amythis anlegen, um ihr die Berge ihrer medischen Heimat zu ersetzen. Diese Gärten waren ein langer Terrassenbau in der Breite von 125 Metern, der sich auf säulengetragenen Schwibbogen bis zur Höhe der Stadtmauer erhob. Auf die Schwibbogen waren Steinplatten gelegt; ein Gemisch von Rohr, Gips und Asphalt bildete eine wasserdichte Grundlage, auf der eine hohe Schicht Erde aufgehäuft wurde, so daß große Bäume darin wurzeln konnten. Besonders ausgeprägt war die Liebe zu den Gärten und Bäumen bei den alten Persern. Die Kultur der Wälder war den Satrapen als Pflicht aufgetragen, selbst die Poststationen waren auch in wüsten und kahlen Gegenden mit schattigen Gartenanlagen versehen. Von Xerxes wird gesagt, daß er einem schönen Platanenbaum in Lydien Goldschmuck anlegen ließ und einen Wächter bestellte, den Baum zu pflegen

und zu beschützen. Kyros der Jüngere war stolz auf seine ausgedehnten Parks und auf die kunstvolle Anordnung der Bäume. Bei den Palästen der Großen fanden sich überall herrliche Gärten, abgesehen von den großen Tierparks, die von den Griechen Paradiese genannt wurden. Hochberühmt waren die Gärten in Persepolis, die Darios bei seinen Palastbauten terrassenförmig anlegen ließ mit Rasenflächen, Schattenwegen und Wasserwerken; dem architektonischen Prinzip vermählte der Orient den wunderbaren Reichtum der Vegetation.

Die stark ausgeprägte Gartenliebe des Altertums findet auch in der künstlerischen Entwicklung der griechisch-römischen Kultur ihren Ausdruck. Wie immer trat auch in Griechenland die Gartenkunst als solche erst dann auf, als die Architektur sich vollendet hatte. Zwar schildert Homer die Gärten des Alkinoos, die Gärten von Ithaka und den Hain der Kalypso, aber es sind Schilderungen von der Schönheit und Ueppigkeit der Natur; von einer eigentlichen Gartenkunst oder einem Gartenstil ist durchaus nicht die Rede. Es sind Obstgärten mit ihren prangenden Früchten, die seine Phantasie beschäftigen. Vermutlich dienten auch die „zierlich bestellten Beete am Ende des Weinlands“ mehr dem Nutzen als dem Vergnügen. Selbst die berühmte Grotte der Kalypso mit dem rankenden Weinstock und dem Wiesenteppich mit Violen und Eppich ist viel mehr das natürliche Urbild einer Laube oder eines Gartengewölbes als irgendeine gartenkünstlerische Gestaltung. Die letztere tritt erst als Ergänzung der baukünstlerischen Schöpfungen auf, davon Olympia ein Beispiel gibt. Olympia ist gleichsam eine große gartenarchitektonische Anlage mit Baumgruppen, Ruhebänken, Terrassen, Brunnen, Statuen u. s. w. im Umkreis der Tempel, Altäre, Schatzhäuser und Wettkampfplätze. Der wichtigste Teil des Festplatzes war der heilige Hain, ein mit einer Mauer umschlossenes Viereck, von Platanen und Oelbäumen beschattet; links vom Eingang stand der Oelbaum, von dem die Siegeskränze geschnitten wurden und den Herakles gepflanzt haben soll. Wir dürfen uns an Böcklins Bild erinnern, wo das Heiligtum des gottgeweihten Baumes durch eine Architektur sichtbar gemacht wird und an dem sich ein künstlerisches Gesetz erfüllt, von dem in diesem Zusammenhange noch zu sprechen sein wird.

Dem bürgerlichen Hause fehlte das Gärtchen nicht. An den Vorplätzen der Häuser standen Lorbeerbäume, daneben Hermen oder Spitzsäulen. Alkibiades gab das Beispiel eines höheren Wohnhausluxus. Blumen und Schlinggewächse, plätschernde Wasser verwandelten den mit Säulenhallen umgebenen Hof des Hauses, wo sich das Familienleben abspielte, in eine gärtnerische Anlage. Am herrlichsten kam die griechische Gartenkultur in den hellenischen Pflanzstätten zur Entfaltung. In den herrlichen Parkanlagen der Seleukiden in Antiochia ist manches hervorragende plastische Kunstwerk aufgestellt worden; die Schönheit der schattigen Baumgruppen und Rasenflächen des antiochenischen Praters Daphne, wo auch Festspiele in aller Pracht abgehalten wurden, wird besonders gefeiert. Nach seiner Gartenkunst ist Daphne mit Versailles, nach seiner Bedeutung als Festort mit Olympia vergleichbar. Die Plastik hatte hervorragenden Anteil an dem Haine Daphne, ein Zeus nach dem Vorbild des Phidias, ein Apollo von Pryaxis wird genannt. Neben Antiochia hat Alexandria den Vorzug vieler prachtvoller Gartenanlagen. Es hat die ersten botanischen und zoologischen Gärten. Man versuchte indische und europäische Pflanzen zu akklimatisieren. In den hellenischen Städten treffen wir eine hochentwickelte Gartenarchitektur, die mit allen Mitteln der Wasserkünste der Grotten und Springbrunnen, mit der Anlage von Terrassen und Hügeln, mit entsprechender Anwendung der Plastik ein poetisch empfundenes Ganzes gestaltete. Was die Römer schufen und was in der Renaissance wieder auflebte, war hier als gartenkünstlerisches Vorbild fix und fertig entwickelt. Im zweiten Jahrhundert vor Christi machte der steigende Luxus bei den Römern, die mit nüchternem Auge die Natur vorzugsweise auf Schaden und Nutzen zu betrachten gewohnt waren, das Bedürfnis geltend, Haus und Garten nach dem griechischen Vorbild künstlerisch zu gestalten. An das Atrium gliederte sich das Peristyl (Säulenhof) mit Wasserbassin, Springbrunnen und Blumenbeeten, das Ganze rechteckig umfaßt von überdeckten, durch Säulen getragenen Hallen. Bei größeren Villen schließt sich noch ein Gartenstück an mit geschnittenen Laubwänden, Plastiken und Wandelgängen. Die untergehende Republik sah einen Kranz kostbarer Villen mit Gärten und

Springbrunnen in der Umgebung Roms entstehen, eine liebliche Gartenkultur erwuchs gleichzeitig an den Gestaden von Antium und an dem farbenglühenden Golf von Neapel. In der römischen Kaiserzeit besaß Rom auf dem Marsfelde im Norden der Stadt herrliche, dem ganzen Volke offenstehende Gärten voll Oliven, Lotosbäumen, Lorbeerhainen, Platanenalleen; schöne Brunnen und köstliche Blumen befanden sich in den Gärten und auf den Plätzen. Nach dem östlichen Vorbild waren in allen Besitzverhältnissen entzückende Beispiele geschaffen, von den pompejanischen Haus- und Zimmergärtchen angefangen bis zu den großartigen Palastanlagen der römischen Großen, davon Hadrians Villa und das goldene Haus von Nero den Gipfel bezeichnen. Nach dem übereinstimmenden Zeugnis der Zeitgenossen hat allerdings Nero in seiner Gartenschöpfung eine Nachahmung der landschaftlichen Wildnis versucht, Wiesen, Seen und Wälder angelegt und dadurch die Grundlagen der Gartenkunst zerstört.

Nebst den Wandgemälden, die am Ende kleiner Haus- und Villengärten eine imaginäre Fortsetzung des Gartens bildeten und aus den Ueberresten zu Rom und Pompeji überliefert sind, geben die Beschreibungen des jüngeren Plinius eine deutliche Vorstellung von der regelmäßigen Anlage der römischen Gärten im allgemeinen, deren Tradition in den heutigen Gärten Roms, in dem Garten der Villa Medicis, der Villa Ludovisi, bewahrt ist. Die Skulptur gesellte sich zum Wasser und schmückte die gemauerten Bassins. Ganz wie heute war die Rebe von gemauerten Pfeilern getragen und bildete Lauben und Laubgänge, Pergolen, Blumenbeete und Rasenbeete, mit geschnittenen Buchsbaumhecken eingefriedet, Springbrunnen, umrankte Gitterwände, vertiefte Parterres und in Buchsbaum geschnittene Tierfiguren und andere Grotesken (späterhin im holländischen Garten reichlich ausgebildet) gehörten schon damals zu den feststehenden Requisiten der Gartenkunst, die nicht mehr verloren gehen sollten.

* * *

Nach einer langen Periode der Verwilderung ersteht erst am Ausgang des Mittelalters die neue Gartenkultur. Wenngleich in den Gärten das tektonische Prinzip der Regelmäßig-

keit erhalten blieb, so war dennoch das Mittelalter der Entwicklung großer Gärten nicht günstig. Die alten Klostergärten waren nach dem Vorbild des gemauerten römischen Hausgartens angelegt: abgezirkelte, steinumfaßte Beete in strenger geometrischer Einteilung, sparsam und symmetrisch verteilte Sträucher oder kleine Bäume, von der Schere in strenger Form gehalten; in der Mitte des Blumengartens singt eine Fontäne ihre monotone Melodie. Das Ganze ist ein fesselndes Bild, schön und eigenartig, der weiße Hof mit den dunkeln Arkaden, die blühenden Rosenbäume, die buntfarbenen Blumenbeete und das düstere Kleid der Mönche. Der mittelalterliche Baugedanke, das Zusammendrängen der Wohnstätten auf enge, befestigte Plätze begünstigte mehr die Entwicklung des sparsamen Hausgartens, davon der Klostergarten und manche Bauerngärten ausgezeichnete architektonische Vorbilder bis in unsere Zeit überliefert haben.

Die geschichtlichen Quellen über den mittelalterlichen Garten sind sehr spärlicher Natur. Die Dichter sprechen von dem Garten nur in ganz allgemeinen Ausdrücken, von den Rosen und den Lilien, von dem blumigen Rasen, vom klaren Bronnen, der schattigen Linde und von kunstvollen Umfriedungen. Von der letzteren gibt das Bild · Modonna im Rosenhag eine Vorstellung; die Mutter mit dem Kinde in der Rosenlaube sitzend ist ein beliebtes Motiv der damaligen Maler. Es weist auf die Enge und Kleinheit der Gärtlein am Hause, oft nur aus einer Rosenlaube bestehend. Die Rose war die Lieblingsblume. Man zog sie in Stöcken, in Hecken, an Gittern und Gitterlauben. Die Blumengärten waren Rosengärten, die bei vielen Städten, namentlich in Worms, erwähnt werden. Auch die Lilie spielt eine Hauptrolle. Im übrigen ist der Garten des Mittelalters der reinen Nützlichkeit untertan, die, abgesehen von den Rosengärten, Gemüsegärten, Küchengärten und Baum- oder Obstgärten unterscheidet. Es waren wohl dieselben regelmäßigen Anlagen, die unter diesen Bezeichnungen heute noch auf dem Lande zu finden sind, und die immer ein erfreulicher Anblick sind.

Eine Sonderstellung in den mittelalterlichen Gärten Europas nimmt, von Byzanz beeinflußt, der maurische Garten ein,



Madonna mit den Erdbeeren

von dem ein altes Beispiel in den Höfen und Gärten der Alhambra, der maurisch-arabischen Königsburg von Granada, übrig ist, einer Schöpfung des vierzehnten Jahrhunderts, als die arabische Kunst in der Blüte stand. Die Höfe als Grundlage des orientalischen und römischen Gartens sind auch hier mit gedeckten Arkaden, Rasenflächen, Blumen und Brunnen versehen. Der Hof der Alberca hat zwei Springbrunnen, marmorgepflasterte Promenadenwege, an denen sich Blütengebüsch hinzieht. Der berühmteste dieser Höfe ist der Löwenhof mit dem Brunnen in der Mitte, einer Doppelschale, von zwölf steinernen Löwen getragen, aus deren Rachen sich das Wasser ergießt. Ebenso klar in der Anordnung sind die höher gelegenen Gartenteile in dem zur Alhambra gehörigen Sommerschloß Generalife. Es sind Terrassenanlagen mit Stützmauern, Stiegen, Arkaden, Bassins und Fontänen, mosaikbelegten Böden und regelmäßig gepflanzten Sträuchern und Bäumen. Nicht nur im christlichen, sondern auch im mohammedanischen Mittelalter war die Rose die Lieblingspflanze, auch Lilien und Narzissen wurden gezogen, der Safran, die Levkoje, das Veilchen und der Mohn, der Lotos wiegte sich auf den Wasserspiegeln, Jasmin, Oleander, Flieder, die glühend rote Granate, Zitronen und Orangen bildeten blühende Wände, Gebüsche und Laubengänge, die von der Schere in Ordnung gehalten wurden. In der Aufstellung von Solitärpflanzen wie den kugelförmig geschnittenen Orangen- und Lorbeerbäumen, ist der europäische Garten dem orientalischen gefolgt. Die Orangerie ist ein Inventarstück unserer Gärten aus der Barockzeit. Aehnliche Gartenanlagen haben sich an der großen Moschee zu Cordova, beim Alkazar zu Sevilla und an anderen Orten befunden.

* * *

Auch die Renaissancegärten entwickeln sich aus dem römischen Villengarten. Die Anfänge dieser wiedererstehenden großen Gartenkultur sind in Bildern und Miniatüren aus dem fünfzehnten Jahrhundert zu ersehen. Man erkennt darauf die blühende Rosenhecke, Bänke in architektonischer Ordnung, in der Mitte gemauerte Becken, darin sich ein Pfeiler, eine Säule mit einer Figur oder Wasserspeiern erhebt, ge-

mauerte und gezimmerte Lusthäuser, natürliche und künstliche Lauben von Wein, Rosen und Schlinggewächsen über Lattengerüste gezogen, feste Mauern als Umfriedung oder kunstvolles Gitterwerk, steinerne Portale u. s. w., und in allen Teilen den Ausdruck eines bewußt angestrebten Gartenstils. In der weiteren Entwicklung verschwindet der Hofgarten des ehemaligen Atrium und Peristyl, der nur den von Arkaden umgebenen Klostergärten treu blieb bis auf den heutigen Tag. Seit der Renaissance geht der Garten wieder in die Landschaft hinaus. Die alten italienischen Gärten sind fast durchwegs architektonische Meisterwerke in bezug auf künstlerische Ausnützung und Ueberwindung von Terrainschwierigkeiten, wie sie ein mit Bergen und Hügeln so durchsetztes Land wie Italien bildet. Die Linien des Gebäudes gehen in die freie Natur hinaus, und mit diesen selber die Architektur mit Veranden, offenen Hallen, Loggien, Terrassen, Balustraden, Fontänen, Kaskaden und Skulpturen, geordnet und eingeteilt nach strengem Grundriss, in dem alle Höhenunterschiede des Bodens wohl erwogen und berücksichtigt sind, um das Ganze, Natur und Bauwerk, als organisches Kunstgebilde erscheinen zu lassen.

Aber es bedurfte erst der Erhebung der Architektur, dann folgte die entsprechende Anwendung der traditionellen Elemente der Gartenkunst, Anlage und Grundriß wird nun die Hauptsache. Der Architekt hat die Aufgabe, Haus und Garten als einheitliches Kunstwerk zu behandeln. Sie fassen Baum, Strauch und Blume als architektonisch formale Schönheiten auf, bilden mit ihrer Hilfe Massen, Gruppen und Konturen, um eine architektonische Idee auszudrücken. Gartenkunst ist eine bildende Kunst. Für den Gesamtplan ist die Schauwirkung bestimmend. Sie ist auf den Punkt gerichtet, wo sich das Wohngebäude befindet. Die Komposition hat diesen Punkt zu bedenken, um den höchsten architektonischen Garteneffekt zu erreichen. Ob nun das Gebäude unten liegt, in der Mitte oder oben, in allen Fällen sind außerordentliche Wirkungen erzielt worden. Im Garten der Villa d'Este befindet sich der Palast in der höchsten Lage. In der Villa Aldobrandini in Frascati macht das abstürzende Terrain in der Mitte für die Gebäudeanlage Halt und ermöglicht die Ent-

faltung von Stiegen und Terrassenanlagen. Die Villa Ludovisi in Rom, der Garten Boboli in Florenz haben das Gebäude an unterster Stelle angeordnet, in der Villa Albani liegt das Bauwerk mit Rücksicht auf die Aussicht in die Campagna seitlich vom Garten. Stieg das Terrain vor der Villa aufwärts, so rief es im Anschluß an das Gebäude Stiegen und Terrassenanlagen hervor, die von unten mächtig aussehen wie jene am palatinischen Hügel mit den Farnesischen Gärten. In anderen Fällen, wie in Frascati, mußten Hügel geebnet und die entstandenen Wände durch Stützmauern, Pfeilern, Balustraden, mit Statuen und Vasen, Fontänen und Kaskaden architektonisch ausgebildet werden. Oftmals sind in solchen Nischen Theater hineingebaut, die mit terrassenförmigen Sitzreihen der Bergwand abgewonnen und der Schauplatz höfischer Festlichkeiten wurden. Bot das Terrain nur eine ebene Fläche dar, dann vertiefte der Gartenkünstler das ganze Parterre vor oder zu den Seiten der Villa, legte um das Gebäude Terrassen an mit Stiegen, die zu dem vertieften Parterre hinabführten, um auf diese Weise das Bauwerk architektonisch zu betonen. Auch in der neueren englischen Gartenkunst wird dieses Mittel allgemein angewendet. Die Villa Doria-Pamfili bei Rom, die Villa Albani vor der Porta Salara sind in dieser Weise angelegt. Für die Anlage der niederen geschnittenen Hecken und der Parterres in der Umgebung des Hauses ist der Grundsatz maßgebend, daß das Bauwerk als das herrschende Objekt frei von deckenden Bäumen sein soll. Das Parterre wird als Blumengarten ausgenützt, dessen Muster von den einfachen geradlinigen Formen der Renaissance zu den wunderlichen Schnörkeln des barocken Teppichbeetes überging. Neben der strengen Regelmäßigkeit wollte aber auch die spielende Phantasie ihr Recht bewahren. Die sogenannten Labyrinthe oder Irrgärten mit einer vielfach gewundenen Anlage von Wegen und Hecken sind in den alten stilistischen Gärten meistens vorhanden, am häufigsten in den barocken Gartenschöpfungen. Die Wasserkünste, nun mit außerordentlichem Raffinement angewendet, gehören, wie bereits mehrfach erwähnt, zum uralten Bestand der alten Gartenkunst. Sie sind mit der Plastik vereint. Alsbald überwiegt die letztere. Der feinen plastischen Kunst der Frührenaissance

folgt der dramatische Ueberschwang im Geiste des Barocks. Immer kühner wird der Ausdruck über den Sieg der Elemente. Die Figuren müssen die Strahlen hoch emporschleudern, wie der Triton Berninis, ein ganzer Hofstaat von Gottheiten bevölkert die Fontänen, Nischen, Treppen und Terrassen der schönen Gärten. Sogar musikalische Wirkungen wurden vermittelst des fallenden Wassers angestrebt, Flötentöne, Trompetenstöße und sonstige musikalische Wasserunterhaltungen. Eine Anzahl von Wasserpfeifen wurden zu einer Orgel zusammengestimmt. Immerhin spielen diese bizarren Einfälle eine Nebenrolle. Das Entscheidende im Renaissancegarten ist die Anwendung des architektonischen Grundsatzes geworden, der alle Elemente der früheren Gartenkunst zu einer neuen stilistischen Einheit verbindet. Was wir von früheren Gärten wissen, beruht auf geschichtlichem Material, das indessen wenig Stoff für die unmittelbare künstlerische Anschauung bietet. Erst mit den Renaissancegärten beginnt für uns eine fast ununterbrochene sichtbare Ueberlieferung, ein Brunnen, aus dem lebendige Werte zu schöpfen sind.

Die terrassenartige Anlage ist das architektonische Prinzip des italienischen Gartens geworden, das in den meisten Gärten Europas, namentlich aber Englands und Schottlands, wiederkehrt.

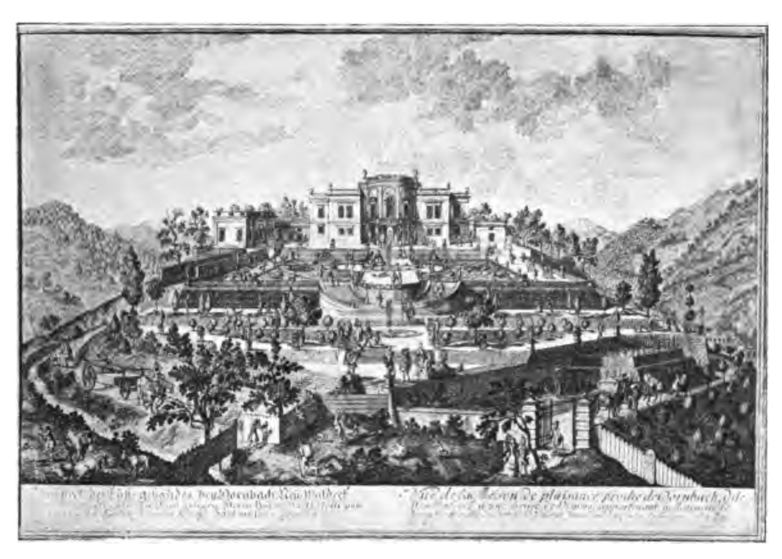
* * *

In den schottischen Gärten ist dieses Prinzip am konsequentesten durchgebildet. Hier hat ebenso wie in England der Jahrhunderte alte Landadel mit jener, nicht auf eine, sondern auf viele Generationen hinblickenden Fürsorge und Geduld, die unserem kurzlebigen demokratischen Zeitalter abgeht, die großartigen, wohl auch von den natürlichen Verhältnissen begünstigten Gartenschöpfungen angelegt und gepflegt, die Britannien zur eigentlichen Domäne einer intensiven Gartenkultur erhoben haben. In Schottland bewirken analoge Terrainverhältnisse eine noch größere Verwandtschaft mit den italienischen Gartenbildern. Als sie angelegt wurden, standen noch die Kastelle alter schottischer Thanes, deren Reste manchem dieser Herrensitze einen seltsamen Zug ins Romantische gibt. Allmählich wandelte die leichtere, elegantere



Wiener Gärten zur Barockzeit

Art des Südens die rauhe Größe der teils ekklesiastischen, teils burgenhaften Bauweise Schottlands um und bestimmte das heutige typische Aussehen der schottischen und englischen Schlösser und Gärten, auf die Walter Scotts berühmte Schilderung von Tully Veolan paßt. „Die südliche Seite des Hauses, die mit Fruchtbäumen besetzt war und an dessen Wänden sich verschiedene immergrüne Schlingpflanzen hinaufzogen, dehnt ihre unregelmäßige, doch ehrwürdige Front längs einer Terrasse aus, die teils gepflastert, teils mit Sand bestreut, teils mit Beeten voll Blumen und ausgewählten Pflanzen eingefaßt war. Von dieser Erhöhung gelangte man auf drei Treppen in der Mitte und auf beiden Seiten in den eigentlichen Garten hinab; sie wurden durch einen eisernen Sims mit schweren Balustraden bekleidet, die in gewissen Zwischenräumen durch schwerfällige und komische Tiergestalten geschmückt waren, die auf den Hinterfüßen saßen und unter denen der Lieblingsbär wieder mehrmals vorkam. Mitten auf der Terrasse zwischen einer Glastür, die zum Hause führte,



Wiener Gärten zur Barockzeit

und der mittleren Treppe trug ein gewaltiges Tier eben dieser Gattung auf Kopf und Vorderpfoten eine Sonnenuhr von mächtigem Umfang und mit Figuren bezeichnet. Der Garten, der sehr sorgfältig gehalten zu werden schien, war überreich an Fruchtbäumen und zeigte eine Menge von Blumen und immergrünen Gewächsen, in grotesken Figuren gehalten. Er zog sich in Terrassen von der westlichen Mauer bis zu einem großen Bach herab, der eine glatte Oberfläche zeigte, wo er dem Garten als Grenze diente, der sich aber an seinem äußersten Ende tosend über einen Damm stürzte, die Ursache seiner augenblicklichen Ruhe, und dort einen Wasserfall bildete, an dem ein achteckiges Sommerhaus stand, auf dem Gipfel mit einem vergoldeten Bär als Wetterfahne verziert. Nach diesem Wasserfall nahm der Bach seinen ursprünglichen schnellen Charakter wieder an und entzog sich dem Auge in einem dunkeln waldigen Teile, aus dessen Gebüsch sich ein massiver, doch verfallener Turm erhob, die frühere Wohnung der Barone von Bradwardine. Das Ufer des Baches dem



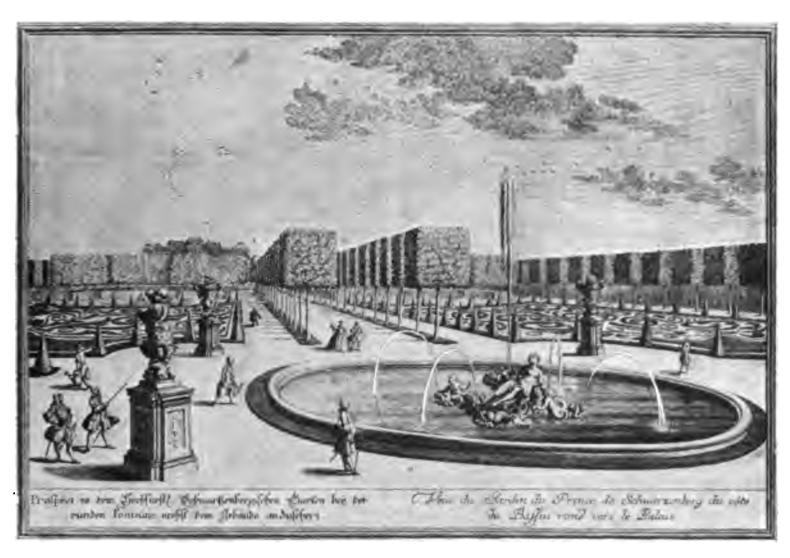
Wiener Gärten zur Barockzeit

Garten gegenüber bildete eine schmale Wiese, die als Trockenplatz diente; das Ufer dahinter war mit alten Bäumen bedeckt.“

* * *

Die entscheidendste Umbildung und Fortentwicklung hat der italienische Garten im Sinne des Barock durch den Gartenkünstler des Ludwig XIV. empfangen, durch Lenôtre. Architektur, Tracht, Gartenkunst, Etikette sind eine unlösliche Einheit. Versailles dominiert auch in den meisten deutschen Fürstengärten. Es ist fast überall das gleiche Bild, wo eine Stadt oder eine Provinz heutzutage noch das Kleinod einer solchen barocken Gartenschöpfung einschließt.

Eine unvergängliche Heiterkeit ist in den alten barocken Gartenschöpfungen ausgeprägt, eine Großzügigkeit und Festlichkeit, die mitten im heutigen Alltag einsam und unverstanden dasteht, als darbende Schönheit, die nur deshalb darbt, weil die Sinne fehlen, sie zu bewundern. Noch immer wachen an



Wiener Gärten zur Barockzeit

den Stufen die schweigenden Sphinxen, starr und steinern, und lächeln. Noch immer tanzen auf den Geländern die Amoretten, voll unbändiger Freude und Ungeduld harrend, daß sich das formenreiche Gittertor öffne und die Fürstin hervortrete und ihren zarten Fuß auf die weißen Marmorstufen setze, die auf und nieder gehen und ewig harren. Noch immer treiben die anmutigen Putti ihr köstlich unartiges Spiel mitten in den Teichen, fangen ihre Delphine, lassen das Wasser hoch aufspritzen; der alte Faun mit dem unwiderstehlich lächerlichen Bocksgesicht erhebt sich schilf- und schlammbedeckt und probiert seine Wasserkünste, läßt aus der Nase einen Strahl aufschießen, wenn auch das eine Nasenloch längst mit Erde verstopft ist und den Dienst versagt. Noch immer stehen die säuberlich geschnittenen Laubwände, in geraden Alleen auf einen zentralen Punkt zulaufend, wie ein heiliger Hain irgendeine edle Plastik, einen schönen Brunnen als kostbares Juwel einschließend; aus den Nischen treten die plastischen Bilder von Göttern und Genien hervor, nicht in



Wiener Gärten zur Barockzeit

ehrwürdiger, Anbetung heischender Haltung, sondern leicht geschürzt, zu Spiel und lockeren Abenteuern angetan, galant und zierlich in Tanzschritt oder Menuettbewegung, beziehungsreiche Allegorien höfischer Liebesfeste. Jupiter ist nicht der Donnerer, sondern der Amphitryon des Molière, die Musen gleichen den Hofdamen aus der Zeit Ludwig XIV., die Göttersprache der Olympier ist Monsieur und Madame! Wenn die abendlichen Schatten über die Gärten sinken und die lärmenden Kinder, die Dienstmädchen, die Soldaten und Liebhaber verschwunden sind, dann mag es einem bedünken, als bewegten sich diese steinernen Gebilde und wandelten die Kieswege auf und nieder in Puderperücke und Reifrock. Die Wasser plätschern als melodische Begleitung zum sanften tändelnden Liebesgeflüster, leise klirrt der Degen, Seufzer sterben im verschwiegenen Dunkel der liebestrunkenen Nacht, und wenn je ein verspätetes Liebespaar Arm in Arm geschlungen zwischen den Laubwänden auftaucht, dann umkleiden es die schlummernden Stimmungen dieser geheimnisvollen Gärten mit ihrer



Wiener Gärten zur Barockzeit

ganzen Zauberkraft, und man mag ein ewig Menschliches mit der vergänglichen Form einer längst entschwundenen Zeit umkleidet sehen, die an diesem Orte lebendig wird. So mag man noch ferne Mächte in der Gegenwart nachfühlen und die Wiedererstehung eines Geistes fühlen, den wir längst verschollen und begraben wähnten. Sicherlich, der Geist, der in diesen alten barocken Gartenschöpfungen lebt, wird wieder seine Auferstehung feiern. Nicht die Götterpose, nicht die mythologischen Allüren, nicht Reifrock oder Puderperücke, überhaupt nicht was zeitlich oder was Mode ist, daher rasch hinwelkender Vergänglichkeit unterworfen, sondern die ewig menschlichen Grundprinzipe, die, auf die materielle Umgebung angewendet, Kunstprinzipe heißen, die zwar auf Zeiten vergessen werden, aber eigentlich nie verloren gehen können. Wir haben nun freilich heute ganz darauf vergessen, daß wir an diesen barocken Gartenschöpfungen noch viel zu lernen haben. Wenn wir heute die verloren gegangene Gartenkunst wiederfinden, wenn wir imstande sein wollen, unseren Haus-

gärten jenen bestrickenden Zauber, jene Anmut, die sie einst vor hundert und zweihundert Jahren besaßen, zu geben, wenn wir öffentliche Gärten und Parkanlagen schaffen wollen, die wahrhaft einen Genuß für den Stadtmenschen und eine Vermehrung der städtischen Schönheit bedeuten sollen, dann müssen wir unser Auge zuallererst wieder zum Verständnis jener einsamen und aus Mangel an Bewunderung und kennerhaftem Verständnis darbenden Schönheit erziehen, die in den alten barocken Gärten, wenn auch in etwas verwilderten und verwahrlosten Zügen, aufbewahrt ist. Der Tag, an dem diese Entdeckung gemacht werden wird, wird ein Tag der Freude und der Trauer sein. Denn er wird uns bei allem Glück über das wiedergefundene Göttergeschenk mit einer tiefen Beschämung über unsere heruntergekommene Kultur erfüllen, die es zuwege brachte, daß wir uns mit den traurigen Karikaturen, die unsere meisten Villen- und öffentlichen Stadtgärten darstellen, zufriedenstellen konnten.

* * *

Der Kreis der Erscheinungen, der den heutigen Stand der Dinge umschreibt, ist mit dem barocken Garten noch nicht geschlossen. Bis dahin war der Garten vorwiegend als Kunstprodukt aufgefaßt worden, nachmals wollte man in ihm vorwiegend ein Naturprodukt sehen. Auf den architektonischen Garten folgte der landschaftliche, der sogenannte englische Garten, dessen erster praktischer Verfechter allerdings ein Engländer, der Gartenkünstler William Kent, war. England ist das Land, in dem die Gartenkunst die größten Triumphe gefeiert hat. Die gotischen Ziergärtlein hatten sich durch die italienischen Einflüsse zu den stattlichen Formen der monumentalen Gärten ausgebildet, von denen in dem Abschnitt über die schottischen Gärten die Rede war. Italienische, französische und holländische Vorbilder wurden verarbeitet und selbständig weiter entwickelt. Sir Francis Bacon stellte das Programm des architektonischen Gartens auf, der in der Regierungszeit der Königin Elisabeth zur Vollendung gebracht wurde. Die zahlreichen alten Stiche aus dem sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert mit Darstellungen der damaligen Gärten liefern ein berückendes Bild von der selbständigen

künstlerischen Durchbildung des Gartens in Verbindung mit dem Hause, was bei einem Volke, das dem häuslichen und ländlichen Leben eine überaus hohe Bedeutung beilegt, sehr verständlich ist. Es hat seit jeher zu den unbestrittenen Voraussetzungen des englischen Hauses gehört, daß der Ziergarten mit einem schön gepflegten Blumenflor, mit weiten, sorgfältig gepflegten Rasenflächen, herrlichen Baumständen und Laubmassen die nähere und ferne gartenkünstlerische Ergänzung zu bilden habe. Insbesondere gehören die prächtigen Rasenflächen zu dem heimischen Bestand, der den übernommenen fremden Gartenbildern ein neues Element einfügte. Die Vorherrschaft der französischen Gartenkunst unter Lenôtre hatte auch in England die deutlichsten Spuren hinterlassen. Die Gärten von Hampton Court sowie die großen Gärten der englischen Herrensitze wurden in derselben großzügigen Art mit Terrassen, Baumschnitten, Wasserkünsten, Blumenparterres umgestaltet, wie es unter der Modeherrschaft Frankreichs auch im übrigen Europa, namentlich in Deutschland, geschehen ist, wo der Garten von Sanssouci in Potsdam, Nymphenburg bei München, Wilhelmshöhe bei Kassel, Mirabell in Salzburg, Schönbrunn in Wien und zahlreiche andere, zum großen Teil nicht mehr existierende oder umgestaltete andere Gärten in Wien und anderwärts die hervorragendsten Beispiele solcher fürstlicher Anlagen bilden. Die Wiedereinsetzung der Stuarts hat in England namentlich dazu beigetragen, die französische Gartenkunst einzubürgern. Unter Wilhelm von Oranien überwog in England das Beispiel des holländischen Gartens, der namentlich bei den kleineren Hausanlagen die Oberhand gewann. Auch der holländische Garten ist französischen Ursprungs; in seiner nationalen Umbildung aber gewinnt er zierlichere, bizarrere Formen, mit einer ausgesprochenen Vorliebe für gestutzte Buchsbaumhecken, wunderliche, burlesk zu Figuren, Tieren und allerhand Allegorien geschnittene Taxusbäume. Vielleicht war gerade das Uebermaß der Verschnörkelung die Schuld, daß im achtzehnten Jahrhundert in England die Reaktion gegen den architektonischen Garten einsetzte und zu dem Extrem des landschaftlichen Gartens, der fast zur Vernichtung der Gartenkunst führte, den Anstoß gab. Eine literarische Bewegung ging voraus.



Sans-Souci in Potsdam

Die schwärmerischen Naturpoesien von Pope und Addison, die zwar beide der Form nach die französische Korrektheit und Glätte anstrebten, verherrlichen die Idylle der freien Landschaft, die nach und nach den Grundsatz der strengen Gartenbaukunst verdrängt. Der Irrtum des landschaftlichen Gartens, durch Nachahmung der Zufälligkeiten der frei wachsenden Natur, nimmt hier seinen Ursprung. Pope selbst gibt ein praktisches Beispiel, indem er seinen schönen regelmäßigen Garten in Twickenham in einen sogenannten „natürlichen" umgestaltet und landschaftliche Szenerien anlegt. Der erwähnte William Kent arbeitete als Gartenpraktiker in großem Maßstabe auf den gegebenen neuen Grundlagen. Namentlich der Gärtner Brown als anerkannte Kapazität des „natürlichen" Gartens führte einen wahren Vernichtungskrieg gegen die kunstvollen alten Anlagen, die er in „natürliche" Gärten umwandelte, während Repton insoferne ein Zugeständnis einräumte, als er wenigstens in der nächsten Umgebung des Hauses den architektonischen Garten gelten ließ und ihn erst in einiger Entfernung vom Hause als Landschaft behandelte. Die Bücher von Thomas Wheatly und Horace Walpole über die Grundlagen der englischen Landschaftsgärtnerei sind auch für das übrige Europa tonangebend geworden. Unter den deutschen Gartenkünstlern, die der neuen Mode huldigten, sind Ludwig von Sckell als Schöpfer des Englischen Gartens in München und Fürst Pückler-Muskau zu nennen. Auf dem Festlande machte die neue Gartenlehre rasch Schule. Der Vorgang war analog wie in England. Kunstvolle alte Gärten wurden in landschaftliche umgewandelt, neue wurden in diesem Charakter angelegt. Es entsprach der allgemeinen Grundstimmung der Zeit.

* *
*

Die Grenzen zwischen dem Garten und der freien Natur sollten möglichst unkenntlich sein. Das Schlagwort der Literatur: Zurück zur Natur! kam im Garten zum Ausdruck, auch hier fand die Stimme Rousseaus ein Echo. Auch der Einfluß Chinas tat ein übriges. Die Chinoiserie am Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand nicht nur in den Stoffmustern, in den keramischen Produkten, in den Kabinetten der Porzellansammler, sondern auch im Gartenbau Ausdruck.

Der chinesische Garten gewann durch die Schilderungen des englischen Gartenarchitekten Chambers (1757) einen bedeutenden Einfluß auf den damals emporkommenden landschaftlichen Gartenstil. Die Chinesen und nach ihrem Beispiel die Japaner waren von alters her hervorragende Gartenkünstler. Der berühmte Garten von Peking stellte das Ergebnis einer uralten Gartenkultur dar, die zuletzt bei der Naturnachahmung landete. Die Gartenkunst war im ganzen Reich auf das intensivste gepflegt, sie gefährdete zu Zeiten sogar den Ackerbau, was zur Folge hatte, daß viele alte Gärten wieder zerstört wurden. Für die Anlage des chinesischen Gartens bei Peking ist das Prinzip maßgebend, daß der Garten als Mikrokosmus des Himmlischen Reiches alles vereinen sollte, was der Boden Chinas an landschaftlichen Reizen besaß, alles natürlich im verkleinerten Maßstabe, wodurch der Garten einen kleinlichen Charakter erhielt, wenngleich er sich viele Meilen weit erstreckt. Der chinesische Garten ist also eine Art künstlicher Landschaftsgarten, in dem alle Kontraste der wilden Natur möglichst nahe aneinander gerückt sind, Schäferidyllen, blumige Au und wildromantische Szenen mit Schluchten und tosenden Wasserfällen, die unvermittelt aufeinander folgen. Aehnliche künstliche Wirkungen strebte, wie erwähnt, der englische Landschaftsgarten an, der alsbald die herrschende Mode wurde. Es war zunächst eine Art romantischer Naturalismus. Man baute Einsiedeleien, Waldhütten, Rindenhäuschen, ganze Weiler, Hameaux und schwärmte mit Jean Jacques Rousseau. Es kam die Zeit der Memoiren, der Selbstbetrachtungen, der Allegorien. Ein klassizistischer Einschlag belebte die Einsamkeiten mit beliebten Posen. Man erfand neue Götter, baute ihnen Tempel, Tempel der Eintracht, der Ruhe, der Freundschaft, der Einsamkeit, der Hirtenmuse, der Tugend u. s. f. Die Sehnsucht nach der Natur schlug in Sentimentalität um. Der Garten wurde nicht mehr als Kunstgebilde aufgefaßt, das den Forderungen der menschlichen Notwendigkeit und der künstlerischen Absicht gerecht werden sollte, sondern als eine Anstalt, Bewegungen der Seele zu erregen. Das Gemüt sollte dabei auf seine Rechnung kommen. Nach einer philosophischen Darlegung wurde festgesetzt, das Hochgebirge stimme erhaben, die Felsen erzeugen Schrecken, die

Wiesen gewähren das Gefühl der Ruhe und des ergötzlichen Landlebens, das lichte Gehölz mache lebhaft und heiter, der dunkle See erwecke Trübsinn, das Rieseln verbreite Munterkeit, das sanfte Wellengeräusch lade zum Nachdenken ein, der Wald trage heroischen Charakter: „Gefühle der Ruhe durchschauern die Seele und lassen sie in ein gelassenes Nachsinnen, in ein holdes Staunen dahinschweben." Als Nachbildung der Natur mußte der Garten nach diesem psychologischen Schema die gleichen Empfindungen der Seele erregen und alle künstlichen Motive dieser Art möglichst im starken Kontrast enthalten, weil der Kontrast leichter die Affekte auslöst. Die äußeren architektonischen Behelfe dieses philosophisch-ästhetischen Systems bildeten die verschiedenen Tempelformen, künstliche Ruinen, Obelisken, Pyramiden, Säulen, Sarkophage, Medaillons, Vasen, Urnen, Genien mit Fackeln, trauernde Nymphen, Festons, Inschriften. Die Schauer der Wehmut wollte man genießen, die einsamsten Stellen des wildwachsenden Gartens wurden aufgesucht, die stillsten Plätze, die verborgensten Winkel. An dem architektonischen Beiwerk ließ man Efeu hinaufwachsen und Trauerweiden ihre Zweige wie einen Tränenregen auf den ganzen künstlerischen Apparat herabwallen. Der Besitzer mußte, wenn er den Gast durch den Garten führte, ihn bei jeder Szenerie mahnen: „Hier, Freundchen, mußt du in Staunen geraten, hier eine stille Träne vergießen, hier andächtig die Majestät des Schöpfers verehren, hier seufzen, hier ein fröhliches Gesicht machen, hier träumen, hier im Entzücken dahinschweben, hier dich in sanfte Melancholie versenken."

Die Unnatur liegt zutage. Schon nach wenigen Stunden mußte die Gewöhnung jedes Gefühl für die Absichten des philosophischen Gärtners abgestumpft haben, wenn je die stumme Sprache für den Uneingeweihten verständlich war. Das unangenehme Gefühl der Unzulänglichkeit im Rivalitätskampfe mit der großen, freien Natur ist in solchen Gärten um so deutlicher. Und dennoch ist diese Unnatur, die man unter der Bezeichnung „englischer Garten" oder Landschaftsgarten kennt, zum herrschenden Prinzip in der heutigen Gartenarchitektur geworden.

* * *

Die Bezeichnung englischer Garten als Landschaftsgarten ist heute überdies nicht mehr zutreffend. Seit fünfzig Jahren bereitet sich in England eine künstlerische Reorganisation des Gartens vor, die mit der modernen Kunstbewegung eng zusammenhängt. Neuere Architekten, wie Philip Webb, Norman Shaw u. a., haben seit den sechziger Jahren die Grundsätze des formalen Gartens wieder belebt; namentlich William Morris war ein eifriger Vorkämpfer. Eine reiche interessante englische Gartenliteratur erblüht und betreibt den Umschwung der Anschauungen. Der Geist alter regelmäßiger Gärten wird aufs neue beschworen und das herrliche Kunstbild des Gartens aufs neue vor dem staunenden Leser ausgebreitet. John D. Sedding als Gartenschriftsteller geht voran, andere folgen, Reginald Blomfield und vor allem Gertrud Jekyll, von vielen anderen in England ebenfalls sehr viel gelesenen ganz zu schweigen. Es ist für die Gartenliebe der Engländer sehr bezeichnend, daß die Publikationen über den Garten und über die Gartenkunst von vorneherein ihres Erfolges sicher sein können. Wenn man also heute über den englischen Garten spricht, so ist in den Fällen, wo auf eine künstlerische Gestaltung irgendwie Wert gelegt ist, wieder der regelmäßige Garten gemeint. Wenn auch der Ausgangspunkt die alten historischen Gärten waren, so ist darunter keineswegs eine bloße Stilkopie zu sehen. Der Geist des alten Gartens kehrt insoferne in den neuen Anlagen wieder, als auch diese eine gewisse rhythmische Ordnung und Regelmäßigkeit, die in den Schöpfungen der Menschenhand das Natürliche sind, aufweisen. Es war erkannt worden, daß der sogenannte landschaftliche Garten mit den willkürlich gewundenen Wegen jeder künstlerischen Absicht, insbesondere dem wichtigen Prinzip der ästhetischen Schauvorbereitung, Hohn spricht, und man hat erkannt, daß die alten historischen Gärten diese wichtigen künstlerischen Forderungen in der vollendetsten Weise erfüllen. Sie geben das Beispiel, daß auch der Garten eine organische Idee darstellen müsse. Diese künstlerische Erkenntnis ließ auch glücklich die Gefahr vermeiden, den neuen formalen Garten als eine sklavische Nachahmung des historischen Gartens aufzufassen. Wie ungeheuer wichtig auch die überlieferten Gartenschätze sind, so hieße es den-

noch das Ziel verkennen, wollte man ihre Formen ohne weiteres auf unsere wesentlich anders beschaffenen Lebensverhältnisse anwenden. Der historische Garten, den man aus der Anschauung kennt, diente aristokratischen Bedürfnissen, einem großzügigen, kunstvoll geregelten gesellschaftlichen und höfischen Zeremoniell mit einem großartigen Aufwand von Gefolgschaft; auch die Dekorationsanschauungen der großen Historie sind von den heutigen sehr verschieden, die wunderlichen Verschnörkelungen und bizarren Baumverschnitte, die Blumenarabesken und Teppichbeete entsprechen nicht mehr den heutigen Geschmacksforderungen. Dagegen sind die Hauptzüge des alten regelmäßigen Gartens mit geschnittenen Buchshecken und Laubwänden, den Blumen- und Rasenanlagen, den Terrassenanlagen, Gartenhäusern, Wasserbecken in Verbindung mit einer verbesserten Pflanzenpflege wieder dem Kunstbild des neuen Gartens einverleibt. Die Spuren der alten Anlagen treten in den neuen in vereinfachter und veredelter Form wieder auf. Im allgemeinen gilt der Grundsatz, daß Haus und Garten wieder als architektonische Einheit aufzufassen sind. In einfachen Verhältnissen ist der Garten als regelmäßige Anlage in drei verschiedenen Teilen als Blumengarten, Rasengarten und Küchengarten um das Haus angelegt. Die Terrasse, als eine Erhöhung des Grundstückes, auf dem das Haus steht, fehlt in der Regel nicht. In den Blumengärten werden die heimischen Blumen, die Bauernblumen, mit Vorliebe gepflegt. Springbrunnen und Plastiken werden hier errichtet. Die Sonnenuhr mit freistehendem Sockel bildet ein unvermeidliches Requisit; große Rasenplätze haben für die beliebten Rasenspiele besondere Bedeutung; die Gartenlauben und Laubengänge aus Stabgitterwerk als die beliebten Motive des alten französischen Gartens finden in vereinfachter Form wieder Aufnahme; besondere Sorgfalt wird den Gartenmöbeln zugewendet; beschnittene Hecken und Bäume mit Vermeidung der Bizarrerie sind als unerläßlich für die architektonische Durchbildung und rhythmische Betonung der Gartenkomposition erkannt und reichlich benutzt. Auch der Obstgarten ebenso wie der Küchengarten, von der Landschaftsgärtnerei immer stiefmütterlich behandelt, werden mit Sorgfalt gestaltet, um ein erfreu-

liches Bild zu geben und eine künstlerische Einheit mit den anderen Gartenteilen zu bilden. So tritt uns der neue englische Garten als ein aus historischen Grundlagen entwickeltes neues Kunstgebilde entgegen, das eine fruchtbare Anregung von nicht abzuschätzender Tragweite enthält.

* * *

Die zweckmäßige Anlage von Haus- oder Villengärten und städtischen Parkanlagen tritt heute in den Vordergrund des Interesses, da sich die Villenvorstädte als jüngster Altersring um die sich immer mehr ausbreitenden Großstädte herum bilden und es in kultureller und ästhetischer Beziehung nicht gleichgültig ist, ob sie zur Verschönerung und Wohnlichkeit der Städte beitragen oder nicht. In den letzten Jahrzehnten ist in dieser Hinsicht viel gesündigt worden. Neues war vielfach an Stelle des guten Alten gesetzt worden. Und das merkwürdigerweise unter dem Vorwand der historischen Tradition, die ebenso wie die Stilarchitektur viel Unkunst zutage gefördert hat. War in diesen kunstarmen Tagen der Sinn immer nach Hellas oder Rom, nach Frankreich, Italien oder England gerichtet, so lenkt das künstlerische Auge seine Aufmerksamkeit heute wieder aufmerksamer nach den köstlichen Resten der Heimatkultur, die im Schatten jener großen historischen Beispiele unbeachtet geblüht hat.

Es sind von dieser Art freilich nicht allzuviele Beispiele auf uns gekommen, an denen sich zeigen läßt, wie man es bei neuen Gartenanlagen anzufangen hat, aber es lassen sich aus dem Wesen der Sache grundlegende Gesetze, gleichsam Axiome ableiten, die unter einem Gestrüpp von Geschmackswidrigkeiten untergegangen sind. Ganz einfache schöne Lehren, die zum guten Teil selbst in den großen historischen Gartenschöpfungen Italiens, Frankreichs und Englands überliefert sind, und die nur deshalb übersehen werden konnten, weil der Unverstand späterer Zeiten es für bequemer fand, anstatt die Grundgesetze alter Werke zu studieren, diese alten Werke lieber gleich nachzuahmen, willkürlich und ungeschickt, und in der Regel mit ganz ungenügenden Mitteln. Die großen italienischen Gärten, die Säulengärten am Golf von Neapel und Salerno, die Pergolas des Kapuzinerklosters von Amalfi,

die barocken Gartenschöpfungen Lenôtres, die vom Roi soleil ihr Gepräge erhielten, die großen in die Landschaft ausklingenden Parks der englischen und schottischen Schlösser — sie alle stehen im Einklange mit der Natur des Landes und mit dem Wesen des Besitzers. Sie sind auf ihre Art ein Bekenntnis. Das sollte man auch von den heutigen Gärten und selbst von den kleinsten ihrer Art verlangen können. Nachahmung ist in allen Dingen Selbstvernichtung. Es ist etwas anderes, wenn Könige bauen, ein anderes, wenn der Bürger vor der Stadt sich ein Wohnhaus einrichtet. Was kann nun dabei herauskommen, wenn dieser Bürger das Innere seines Hauses nach der Renaissanceschablone einrichtet, der Außenseite eine Barockmaske anheftet und auf ein paar Quadratmeter Gartengrund den Hydepark kopieren will? Das ist ein Unsinn, nicht wahr? Und doch ist dieser Unsinn so sehr System und Mode geworden, daß die kleinen Haus- und Gartenbesitzer nichts Absurdes darin sehen, wenn sie einen halben Morgen Gartengrund als Imitation einer ins Unendliche sich aufrollenden Landschaft behandeln. Unsere heutige Gartenarchitektur befindet sich in völliger Verwahrlosung, obzwar sie von überall zu leihen nimmt. Sie hat kein Prinzip ausgebildet, sie hat vielmehr zur Verkennung der alten Gartengrundsätze geführt und den Untergang der Gärten verursacht, die wir am dringendsten brauchen: nämlich die zweckmäßigen Hausgärten.

* * *

Jene alten Hausgärten, Biedermeiergärten, die mit Liebe gepflegt und bepflanzt, einer blühenden und duftenden Blumenwildnis gleichen mit geraden Wegen zwischen den steinumfaßten Rabatten und den großen Glaskugeln, die ein Stück Himmel in den Garten legen, Reflexe verbreiten, ein wahres Netz von Lichtstrahlen inmitten der Farbenpracht, so daß jeder, der durch den Hausflur einen Blick davon erhascht, eine unstillbare Hausgartensehnsucht mitnimmt — man findet sie kaum mehr. Diese alten Hausgärten, die wir mit Vorliebe auch Biedermeiergärten nennen, haben schon im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihre Lösung gefunden. Mit der Blumenfreude erwuchs auch eine intensive Gartenkultur,



Biedermeiergarten

die bis zur Zeit des alternden Goethe anhielt, also bis in die sogenannte Biedermeierzeit, da es eine vielverbreitete Sitte war, sich irgendein Winzerhäuschen als Sommerresidenz einzurichten. Nur vereinzelte, in ihrer Verwilderung und Verwahrlosung kaum erkennbare Reste haben sich aus jener bürgerlich-romantischen Epoche bis heute erhalten.

Seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ist die Literatur Spiegel dieser schwärmerischen Naturverehrung, die in der Blumenfreude gipfelt. Mit großer Innigkeit und Schlicht-



Alt-Männerhaus in Amsterdam (Max Liebermann)

heit des Ausdrucks besang Heinrich Brockes, der Dichter des „Irdischen Vergnügens in Gott“, seine Blumen und seinen Garten und erschloß der Dichtkunst sprachlich wie stofflich neue Gebiete. Die Naturschilderung gewann breiten Raum. In ihrem Mittelpunkt standen die Blumen. Brockes und seine Nachfolger betrachteten sie mit der Liebe und dem ästhetischen Wohlgefallen der Maler und wurden nicht müde, ihre Farbe, ihre Form, ihren Duft mit erstaunlicher Energie des Ausdrucks zu beschreiben. Mit welcher Leidenschaft der Dichter seine Blumen und ihre Farben genießt, geht aus den Versen her-



Biedermeiergarten

vor, die aufs Geratewohl einem ausführlichen Gedicht, „Die Blumen“, entnommen sind:

Wenn Dunkelheit die Welt verstecket,
So halte Blumen nah ans Licht,
So daß der Schein durch sie verdecket,
Gefärbt durch ihre Blätter bricht.
Dann wird dein Auge Wunder sehen — — —
Das Weiße wird sodann noch eins so rein,
Noch eins so klar, noch eins so helle,
Das Rot glüht auf an mancher Stelle,
Den angeschürten Kohlen gleich — — —
Kein Silber so mit Grün lackieret
Ist, das nicht hier den Platz verlieret.

Mit eindringlicher Kraft schildert ein anderer die Schönheit der Blumen, der Schweizer Dichter Albrecht von Haller:

> — — — Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
> Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand;
> Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
> Bestrahlt der bunte Blitz vom feuchten Diamant — — —
> —
> Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
> Dem die Natur im Blatt sein Kreuze hingelegt;
> Die holde Blume zeigt die zwei vergüld'ten Schnäbel,
> Die ein von Amethyst gebild'ter Vogel trägt.
> Dort wirft ein glänzend Blatt, in Fingern ausgekerbet,
> Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
> Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
> Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein:
> Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
> Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide — — —

Eine intensive Gartenkultur lag diesen Naturpoesien zugrunde. Das Antlitz der deutschen Erde trug im allgemeinen die liebenswürdigen Züge des Bildes, das Goethe von dem Garten der Großeltern entworfen und das charakteristisch für die damaligen Bürger- und Bauerngärten war. Es ist ein erquicklicher Aufenthalt bei den Großeltern. „Gewöhnlich eilten wir sogleich in den Garten, der sich ansehnlich lang und breit hinter den Gebäuden hin erstreckte und sehr gut gehalten war: Die Gänge meistens mit Rebengeländern eingefaßt, ein Teil des Raumes war den Küchengewächsen, ein anderer den Blumen gewidmet, die vom Frühjahr bis zum Herbst in reichlicher Abwechslung die Rabatten sowie die Beete schmückten. Die lange, gegen Mittag gerichtete Mauer war zu wohlgezogenen Spalierpfirsichbäumen benutzt, von denen uns die verbotenen Früchte den Sommer über gar appetitlich entgegenreiften. In diesem friedlichen Revier fand man jeden Abend den Großvater, mit behaglicher Geschäftigkeit eigenhändig die feinere Obst- und Blumenzucht besorgend, indes ein Gärtner die gröbere Arbeit verrichtete. Die vielfachen Bemühungen, welche nötig sind, um einen schönen Nelkenflor zu erhalten und zu vermehren, ließ er sich niemals verdrießen. Er selbst band sorgfältig die Zweige der Pfirsichbäume fächerartig an die Spaliere, um ein reichliches und bequemes Wachstum der Früchte zu befördern."



Biedermeiergarten

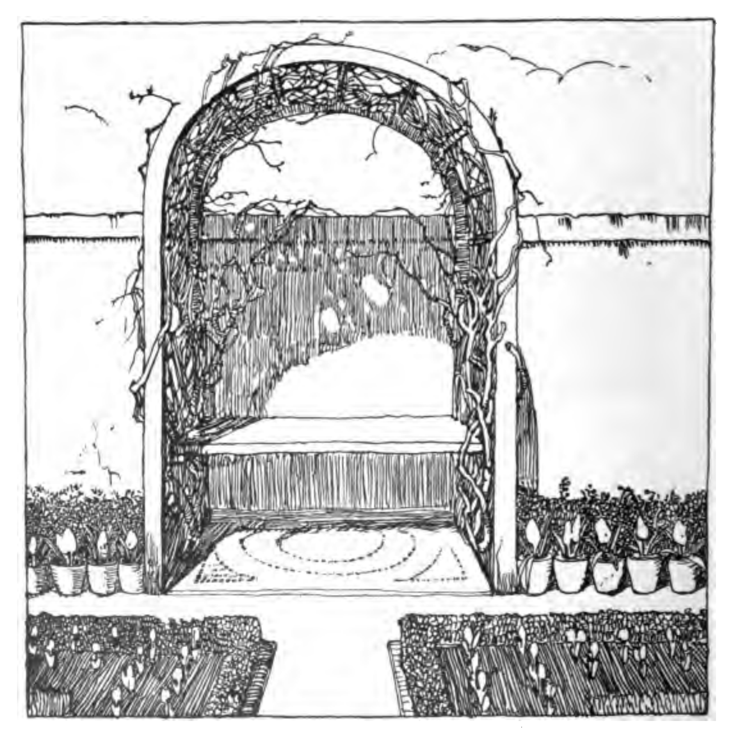
Einzelne Beispiele sind noch vorhanden, die in einem etwas fossilen Zustande die Formen überliefern, die sich als Niederschlag der feinen geistigen Kultur jener Tage offenbaren. An Haus wie an Garten wird der ewige Grundsatz sichtbar, der in der Anpassung an die lokalen Verhältnisse, an die traditionellen Gewohnheiten und an die Natur des Landes beruht. Ein gewisser, und zwar ganz bewußter Gegensatz zur umliegenden landschaftlichen Natur ist in den kleinen Gärten festgehalten. Jeder naturalistische Versuch würde die Intimität ausschließen, Vergleiche mit der wilden Natur hervor-



Klostergarten in Salzburg

rufen und zugleich das Gefühl des Unzulänglichen, was den Aufenthalt sicherlich ungemütlich macht. Der Garten ist als organische Fortsetzung des Hauses gedacht, denn ein Teil des Lebens soll sich in ihm abspielen. Man will auch an feuchten Tagen trockenen Fußes darin lustwandeln können, weshalb die Wege mit Backsteinfliesen belegt sind; selbst die Blumenbeete sind vielfach abgemauert oder mit großen Kieselsteinen zierlich eingefaßt oder auch, was man heute noch hier und da findet, mit braunen, zylindrischen Selterskrügen abgesteckt. Das ist von einer ganz reizenden de-

korativen Wirkung. Ueberhaupt sind namentlich bei unebenem Terrain die gemauerten Gärten besonders sinngemäß, und das nicht nur aus praktischen Gründen wegen der Bewässerung und Befestigung des Erdreichs, sondern auch ganz erheblich aus ästhetischen Gründen, die aus den architektonischen Bedingungen des Hausgartens abzuleiten sind. Ueber die Schönheit der trotz ebenem Terrain gemauerten Blumengärten ist keine Frage mehr, und wer jemals den gemauerten italienischen Bauerngärten einige Beachtung geschenkt, kann es bezeugen, daß der praktische Sinn der bäuerlichen Besitzer von einem instinktiven Schönheitsgefühl nicht verlassen ward. Die Aesthetik solcher gemauerter

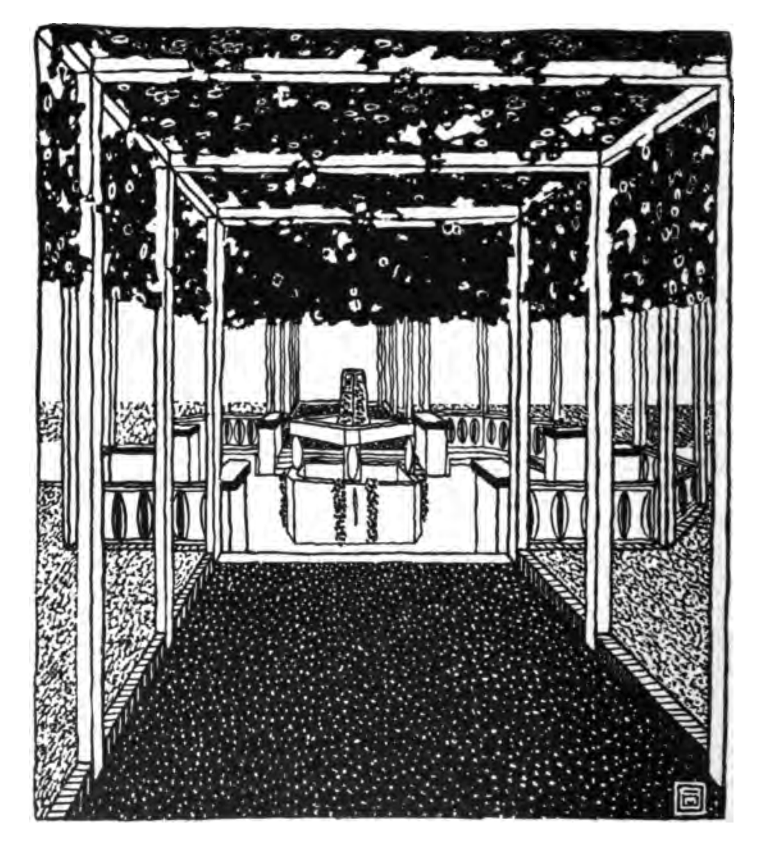


Böcklins Gartenlaube

Gärten kann man übrigens auch an den meisten Klostergärten studieren, und wem diese Gelegenheit entrückt ist, der mag immerhin einen Blick auf Böcklins Bild „In der Gartenlaube" werfen, um zu ersehen, wie ein feines, stilistisches Empfinden mit den einfachsten Mitteln die höchsten Wirkungen erzielen kann.

Etwas von diesem Stilgefühl lebt auch in den alten Hausgärten, die darum der Ausdruck einer feinen geistigen Kultur waren. Ihre Bestandteile sind nicht Rasen, Baum oder Baumgruppen, sondern Blumenbeet, Laube und Hecke. Diese allein stehen im richtigen Verhältnisse zum Raum, der schönste Baum würde auf dem beengten Platze das traurige Gefühl der Gefangenschaft erwecken, sein köstlicher Schatten würde eine trübselige Finsternis in die allzu nahen Fenster werfen und auf dem Boden, den er bedeckt, keine Blumen gedeihen lassen; aller Segen würde in einem solchen Mißverhältnisse ins Gegenteil verwandelt. Darum ist zumeist der Baum aus der Nähe des Hauses und zumal aus dem kleinen Hausgarten verwiesen und nach einem ferneren Grundstück entrückt, das sich als Obstgarten an den Blumengarten anschließt. In dem letzteren sind die Laube und der Laubengang oder die Pergola die Spender des Schattens. Geißblatt, Ahorn und wilder Wein erweisen sich hierzu als dankbare Pflanzen.

Nicht nur zur Verkleidung von Veranden, Lauben und Laubgängen findet der wilde Wein Verwendung, sondern auch häufig als Wandverkleidung in alten Gartenhöfen. Höfe dieser Art sind noch häufig zu sehen, wo vor der rebenumsponnenen Hauswand der Reihe nach blühende Oleanderstöcke aufgestellt werden, was im Verein mit der großväterisch bürgerlichen Architektur einen höchst intimen poetischen Reiz ausübt und als trefflicher Beleg für die Tatsache gelten kann, daß eine der wesentlichsten künstlerischen Bestimmungen von Hausgärten die Erkenntnis der Aesthetik der Pflanze war. Eine solche Erkenntnis schloß von vornherein jede theatralische Verwendung der Mittel aus, sie sucht vielmehr in der Wahl und Behandlung dem Wesen der Pflanze gerecht zu werden und darin zugleich etwas von dem Gemüt der Bewohner, von ihrer Einsicht und ihren Bedürfnissen und von ihrem Verhältnis zur Natur auszudrücken, mit einem Wort, ein



Gartenzeichnung von Max Benirschke in Düsseldorf

Menschliches, das zugleich so künstlerisch wirkt. Denn im Grunde ist es eins. Ein Vermenschlichen haben wir ja als den Grundzug der Architektur bezeichnet.

Die Großväter und Urgroßväter haben das empfunden, und ohne sich als Künstler zu fühlen, haben sie kraft ihrer wenn auch äußerlich bescheidenen, so doch im Kern edleren Kultur diese Gesetze fast unbewußt beobachtet und somit bei ihren Häusern Gärten geschaffen, die nach jenem alten Bacon

of Verulam als Ausdruck ihrer reinsten Freude und Liebe gelten konnten. Häuser und Gärten waren geistig genommen eine Einheit. Aus dem Gartenzimmer trat man durch die hohen Glastüren über eine oder zwei Stufen in den Garten, dessen belegte Bodenfläche eine nicht geringe dekorative Wirkung gegen die zierlich eingefaßten geradlinigen Beete bildete, wo jede Blume von der Liebe und Sorgfalt des Besitzers erzählte, und zwischen den Beeten ging man durch eine weinumsponnene Pergola, in deren Schatten ein köstlicher Sonnenregen in goldenen Tropfen niederfiel, nach dem Hintergrund, wo sich eines jener köstlichen Lusthäuschen erhob, die als erheblicher Bestandteil zu den Gartenfreuden gehörten und mit zu den interessantesten Gartenschöpfungen zählen. In Nischen, die von Laubwänden gebildet waren, befanden sich einige Steinplastiken, die mit den schon erwähnten Glaskugeln einen besonderen Reiz bildeten. Ein Reichtum von schönen Gefühlen war auf dem kleinen Raum sichtbar gemacht, der solcherart geeignet war, die Liebe zur Heimat und die Freude am Dasein zu erhöhen und in dieser unvollkommenen Welt das höchste Glück, die Ahnung der Vollkommenheit zu verleihen. In diesen anspruchslosen Formen jener Zeiten liegt ein wertvolles Stück Tradition, die eine große Zahl entwicklungsfähiger Keime birgt, und die namentlich dort noch rein und unberührt von der herrschenden Geschmacksverwilderung angetroffen werden kann, wo sich das Volkstum noch ursprünglicher erhalten und an seinen herkömmlichen und angestammten Kulturformen hängt, in der Provinz und auf dem offenen Lande. Die Aufmerksamkeit richtet sich heute wieder auf manches vergessene Volksgut, das abseits vom großen Stil liegt und Offenbarungen enthält, die für das Dasein wertvoller erscheinen als manche offizielle Kunstüberlieferungen.

*   *
*

Zugleich mit dem alten Hausgarten wurde auch der Bauerngarten wieder entdeckt, der eigentlich viel älter ist als jener. Jedenfalls älter als der Kunstbegriff. Alfred Lichtwark widmet dem Bauerngarten ein entzückendes Kapitel. Alter Kulturbesitz ist in solchen Gärten enthalten. Manche Bauerngärten



Gartenzeichnung von Max Benirschke in Düsseldorf

sind zu finden, die in mehr als einer Hinsicht Kunstwerke sind; Künstelei ist ihnen fremd. Wie der Bürger, hatte auch der Bauer an der Ueberlieferung des regelmäßigen Gartens festgehalten. Klein sind die Gärten, aber sie scheinen oftmals groß wegen ihrer guten Verhältnisse. Auch hier gilt das Gesetz, daß Monumentalität nicht von der räumlichen Größe abhängt. Von der räumlichen Harmonie eines solchen Gartens erzählt das Kapitel: Ueberrascht und von dem wohltuenden Anblick gebannt, steht man an der Gartenpforte still, an der steingrauen Pforte, die zwischen zwei starken Pfeilern die Tür trägt, und blickt den langen geraden Weg zwischen den rechteckigen Beeten hinunter, der überwachsen zur Laube führt, die ebenso wie die Hecke, von der Schere gebändigt, einen mächtigen Würfel darstellt und den ganzen Raum beherrscht, weil nichts Größeres neben ihr im Garten vorhanden ist. Sie erscheint groß, denn sie überragt alles in ihrem Umkreis. Hohe Bäume sind aus diesem Reich verwiesen, nur Büsche stehen, Johannis- und Stachelbeeren, Spalierobst an einer gemauerten Seitenwand, die weiß durch das Grün

leuchtet, und an den Buchsbaumeinfassungen der Beete, die eine sorglose Verschmelzung von Blumen- und Gemüsegarten darstellen; Rosenbüsche, Goldlack und Rittersporn erheben sich zwischen ihnen in regelmäßigen Abständen. Proportion, Rhythmus, Perspektive, künstlerische Verteilung von Licht und Schatten, alleinstehende, frei aufwachsende Blumenstauden, ein paar graue Steinvasen oder sonstige edle Plastik gegen die Laubwände, steingefaßte Wasserbecken mit regelmäßigen Spiegeln, mitunter ein Springbrunnen, die Hecke überschneidend, das sind die architektonischen Elemente, welche die Schönheit der alten Bürger- und Bauerngärten ausmachen. Der kleine englische Garten, den wir heute an unseren Häusern und auf öffentlichen Plätzen antreffen, kann nichts Vergleichbares bieten. Ebenso wie die Architektur und die dekorativen Künste hat die Gartenkunst mit dem Ballast fürstlicher Formenwelt Schiffbruch gelitten. Man hat das deutliche Gefühl, daß von den überlieferten kleinen Bürger- und Bauerngärten die Entwicklung einer neuen Gartenkunst ausgehen muß. Wir nehmen von dem Bauernhause und seinem Garten nicht Abschied, ohne eine weitere Schönheit zu gewahren. Da ist die grünende Wandverkleidung, die wir schon in den alten Gartenhöfen gefunden und welche die Wände des Bauernhauses ganz mit Grün umsponnen hält, Rosen oder Wein mit pendelnden Ranken, duftend und blühend, wenn die Rosenzeit ist, oder im Herbste, wenn sich der Wein verfärbt, in knallendem Gelb, Rot und Braun lodernd. Auch auf den Fenstergesimsen lebt es. Trotz des Gartens und der blühenden Hauswand fehlen die Blumen im Fenster nicht. Im Gebirge und im Flachland geht man an Bauernhäusern vorbei, wo an den Wänden die Hausbirne steht und vor dem Haus das Gärtlein mit den Küchenpflanzen und den Blumenständen prangt, aber in den Fenstern stehen nichtsdestoweniger rotblühende Pelargonien, Nelken, Brennende Liebe und sonstige lebhaft gefärbte Blumen der Heimat. Ein reichbestandenes Blumenbrett an den Fenstern ist ein besonderer Schmuck des Hauses. Das ist ein Merks! für die Städter. Die ganze Stadt könnte sich solcherart in einen Garten verwandeln. Hängende Blumengärten, die in Börteln auf den Gesimsen der Fenster stehen, alle Stockwerke hinan, die Blumen herabbaumeln und im



Bauerngarten

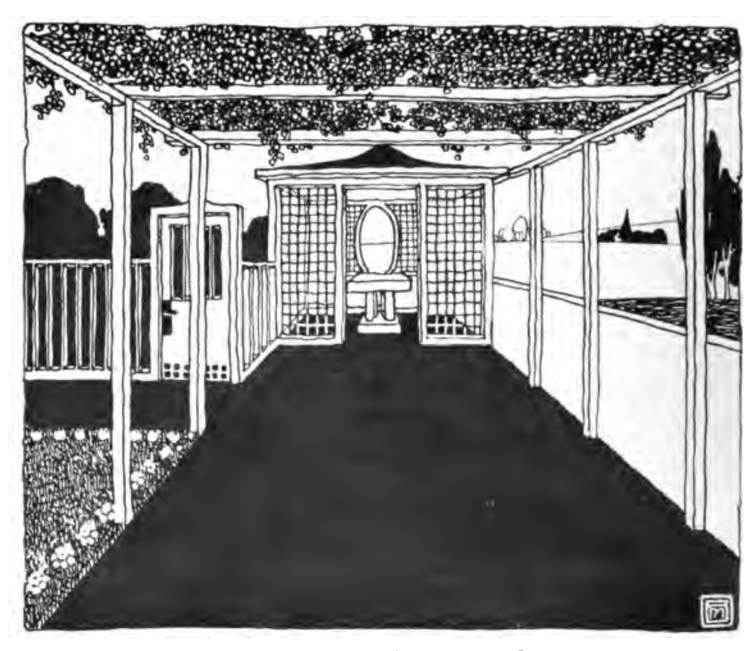
Winde wiegen lassend — es müßte ein entzückender Anblick sein. Eine ungeahnte Schönheit würde an den öden Straßenfronten aufgehen und den Aufenthalt erträglicher machen. Was ein solches Blumenfenster für das Heimatsgefühl bedeutet? Fragen wir den Dichter. Hugo Salus weiß eine schöne poetische Antwort darauf:

Die Bauernhäuser der Heimat, die lieb' ich sehr;
Da gibt's kein Haus, das ohne Blumen wär'.
Die Reichen, die haben einen richtigen Garten.
Was blüht darin? Fast immer die gleichen Arten:

Vom roten Geranium, der gelben Sonnenblume, dem blauen Aronsstab
Zur rosa Hortensie und den bunten Nelken herab,
Lauter Bauernblumen! Und drin steht das saubre Haus
Und schaut behäbig und schmuck und deutsch heraus.
Mir lacht das Herz noch hier in der großen Stadt,
Daß es eine so schöne blumige Heimat hat!
Und die Häuser der Armen? Sind sie nicht doppelt dunkel
Bei ihrer blühenden Nachbarn Geleucht und Gefunkel!
Gott, Armut gibt's auch bei uns! Und doch,
Für ein Blumenfenster reicht's immer noch,
Drin blau, rot lila, gelb und grün
Die gleichen schlichten, lieben Blumen blühn
Wie bei den Reichen.
Seht ihr, von dort bin ich her;
Drum lieb' ich wohl auch meine Heimat so sehr,
Und wenn auch das Haus, das ich mir gebaut,
Nicht wie ein Bauernhaus auf die Gasse schaut,
Wer zu sehen versteht und wer mich liebt,
Weiß gut, daß es dran ein Bauernfenster gibt
Mit richtigen roten, gelben und blauen
Bauernblumen darauf.
So möcht' es gern in die Zukunft schauen!

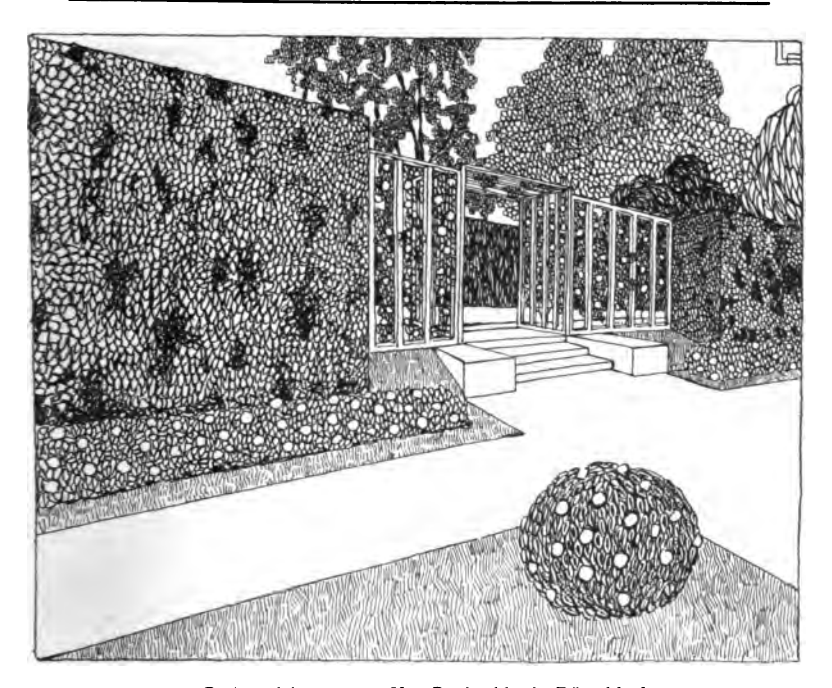
* * *

Heute ist der Gartenkünstler vom Kunstgärtner verdrängt. Ein bestimmter Gegensatz liegt in diesen Worten. Der Kunstgärtner kopiert nur, er schafft nicht. Er kennt zwei Schablonen, das französische Teppichbeet und den „englischen" sogenannten Landschaftsgarten. Beide wendet er zugleich an. Man kann seine zwei Schablonen in jedem Stadtpark, in jedem Hausgarten, in jeder winzigen öffentlichen Gartenanlage antreffen. Er weiß nicht, daß das Teppichbeet einzig und allein in jenen barocken Gartenschöpfungen Sinn hatte, wo man vom Balkon des Schlosses auf den die Hausarchitektur fortsetzenden Gartengrund niederschauen konnte, also die „Daraufsicht" hatte. Er kümmert sich nicht um die Forderungen des Terrains, des Raumausmaßes und der Pflanzennatur. Er bedenkt nicht, daß jeder kleine Garten ebensogut wie jene klassischen Gartenschöpfungen einen Teil des Hauses bilden solle und daß sich darum eines nicht für alle schickt. Ihm ist eigentlich nur darum zu tun, was man im Tapeziererdeutsch Dekoration nennt. Außer jener dummen Verirrung, für die der technische Ausdruck „Teppichbeet" lautet, ist eine andere



Gartenzeichnung von Max Benirschke in Düsseldorf

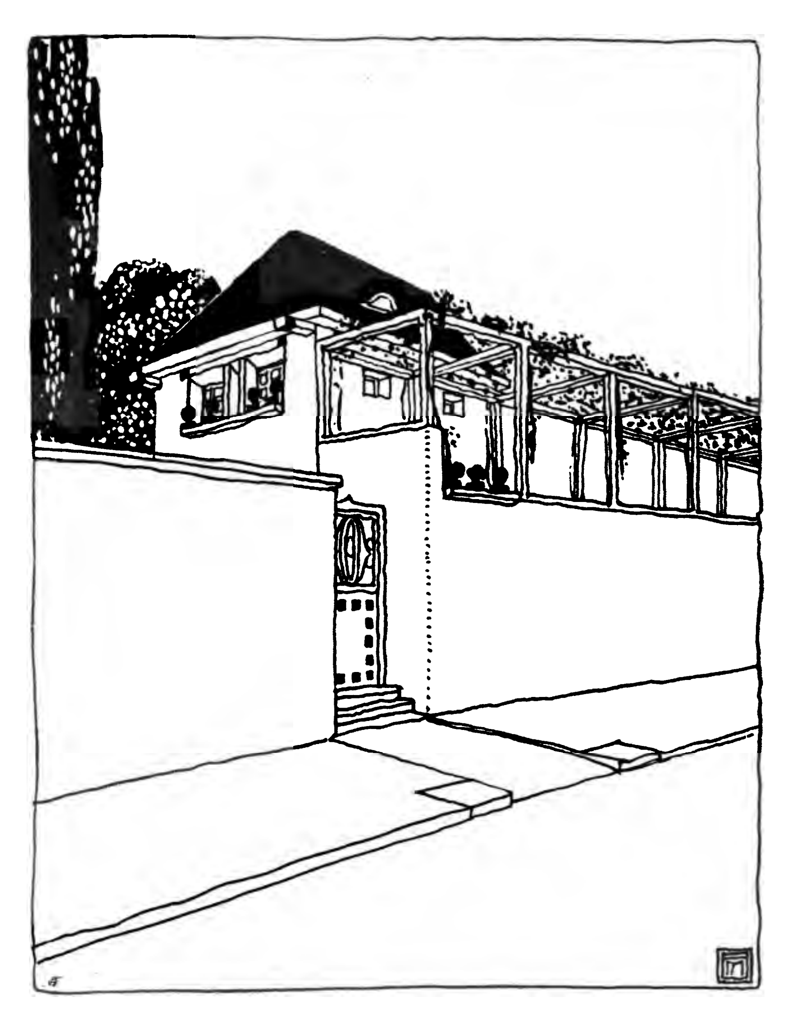
näher zu betrachten, die „naturalistische“ oder „englische Landschaftsgärtnerei“ heißt. So nennt man jene Karikatur des englischen Parks, die man in allen Größen überall finden kann, nur nicht in England. Der Garten in England wurde geschildert. Es erübrigt noch, um den Unverstand solcher Nachahmungen ins rechte Licht zu setzen, einen Blick auf die Entstehung der großen englischen Naturparks zu werfen, die sich in weiterem losen Zusammenhang mit den Landsitzen befinden. Diese Parks waren ursprünglich große Territorien, die bedeutende landschaftliche Schönheiten aufwiesen, Terrainwellungen, Waldpartien, Baumgruppen, Seen, Teiche, Flüsse, Bäche, Felsengruppen und Aussichtspunkte, die nicht künstlich, sondern von der Natur geschaffen waren. Diese Ländereien wurden von den Besitzern eingefriedet, mit Fahr- und Gehwegen versehen, um die einzelnen Partien in leicht zugäng-



Gartenzeichnung von Max Benirschke in Düsseldorf

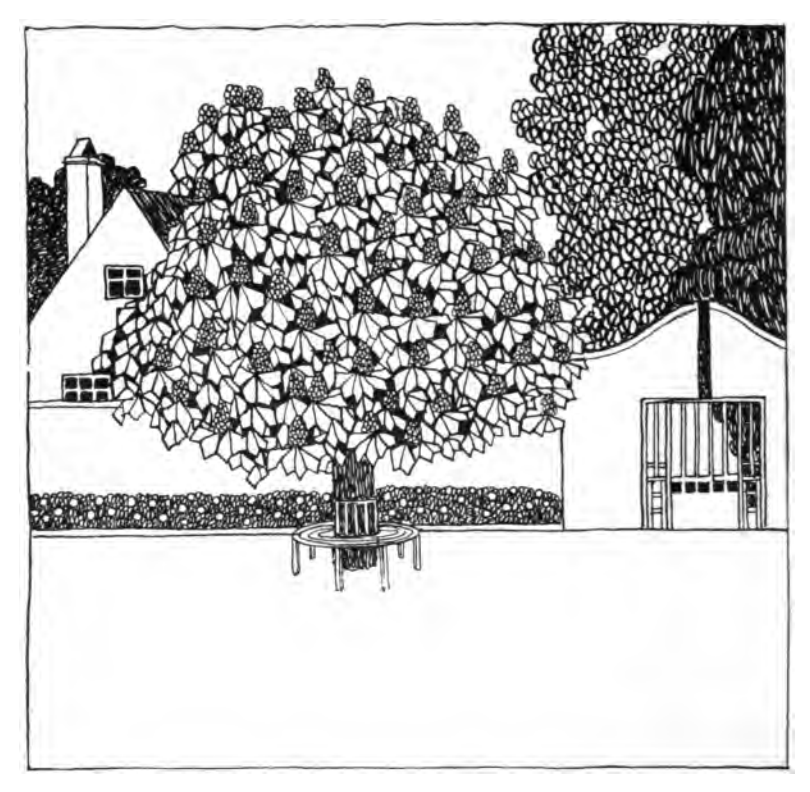
licher Weise zu verbinden und angenehm zu genießen. An den schönsten und geeignetsten Punkten wurden Schlösser, Pavillons u. s. w. erbaut, doch ist zu bemerken, daß in der Umgebung der Gebäude der Garten streng architektonisch gegliedert und zu jenen allmählich in die Landschaft ausklingenden Gärten umgewandelt wurde, die seit Jahrzehnten den Stolz alter, historisch berühmter Geschlechter bildeten.

Man kann sich nun leicht vorstellen, daß das Kopieren solcher Naturparks in den winzigen Raumausmaßen, wie es gewöhnlich geschieht, nur zu Lächerlichkeiten führen kann. In der Tat finden wir in den meisten unserer öffentlichen und privaten Gärten künstliche Hügel, Teiche und Bäche angelegt und auch auf ganz ebenem Terrain jene Wege und Wegkurven geführt, die ihre Berechtigung nur aus den natürlichen Terrainwellungen schöpfen.



Gartenzeichnung von Max Benirschke in Düsseldorf

Die heutigen Gartenformen sind wie alles Menschenwerk der Ausdruck ihrer Zeit. Sie sind auf ihre Art ein Spiegel der allgemeinen Kultur und der von ihr abhängigen künstlerischen Anschauungen, die wie immer und zu allen Zeiten ihren lapidaren Ausdruck in der Baukunst finden. Der Garten entwickelt sich immer in Abhängigkeit vom Hausbau. Das ist in einem solchen Grade wahr, daß in Zeiten baukünstlerischen Niederganges, wie etwa seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, seit der Invasion der historischen Stile unter gänzlicher Mißachtung der traditionellen und bodenständigen Kultur auch der Sinn und der Geschmack für die gesunde, natürliche und eben darin künstlerische Lösung von Gartenanlagen abhanden gekommen ist. Haus und Garten haben in Zeiten des Niedergangs gleichen Schritt gehalten; beide zeigen im engen Zuschnitt bürgerlicher Verhältnisse alle Schwächen des kleinen Gernegroß, was in den meisten Fällen die Nachahmung der Renaissanceallüren bedeutet. Was an der Peripherie der Städte, wo der Zusammenstoß von ländlicher und städtischer Kultur zu neuen Ausdrucksformen drängt, entstanden ist, erweist sich größtenteils als parvenuhafte Effekthascherei, die überall zu leihen nimmt. Als Ragout von Anderer Schmaus. Und ist trotzdem langweilig und nüchtern, namentlich im Vergleich mit den immer mehr und mehr schwindenden Resten der Biedermeiergärten, die in ihrer anspruchslosen Schlichtheit und Sachlichkeit wahrhaft vornehm wirken. Die an Stelle der entschwundenen älteren Gärten entstandenen neuen Gärten passen zu den affektiert vornehmen Wohnhäusern. Eine baupolizeiliche Vorschrift verbietet vielerorten, die Häuser an den Gartenrand nach der Straße hinauszurücken; sie müssen also ein ganz nutzloses Stück Vorgarten haben, nutzlos oder zumindest für den Aufenthalt ungemütlich, weil eine weitere Vorschrift den ungehemmten Einblick von der Straße aus verlangt. Auch hier ist ein englisches Vorbild zur Lächerlichkeit verzerrt. Man erinnert sich an jene englisch-amerikanischen Cottages, wo der Vorgarten als breite, von Solitärpflanzen bestandene Rasenfläche vom Straßenrand frei anhebt und als weithinlaufender grüner Teppich von den behaglichen Familienhäusern bestanden ist, deren Grundstücke voneinander etwa durch Pflöcke ab-



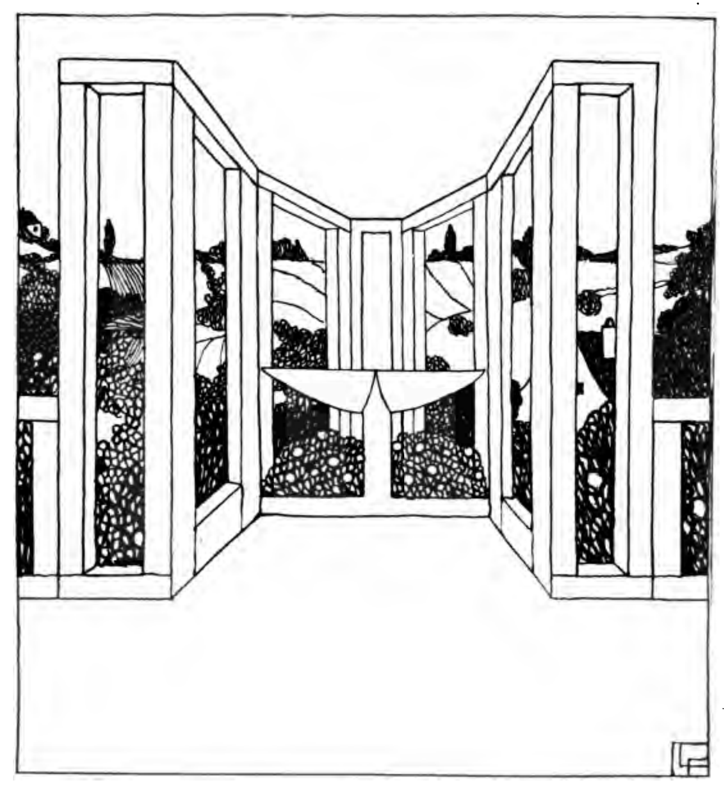
Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

gegrenzt sind. Die Grenze zwischen den Anrainern ist indessen scharf gezogen und markiert, weil jeder Villenbesitzer aus seinem nach rückwärts hinlaufenden Hausgarten das Beste zu machen strebt und darin sehr viel persönliche Unterscheidungsmerkmale hervorbringt. Aus naheliegenden Gründen konnte bei uns dieses Vorbild nicht erreicht werden. Dagegen hat diese Bauvorschrift unseren heimischen Ueberlieferungen glücklich den Garaus gemacht. Dieser heimischen Art gemäß wurden die Gärten vielfach gegen die Straßen vollständig abgemauert, die Familienhäuser rücken an die Mauer hinaus,



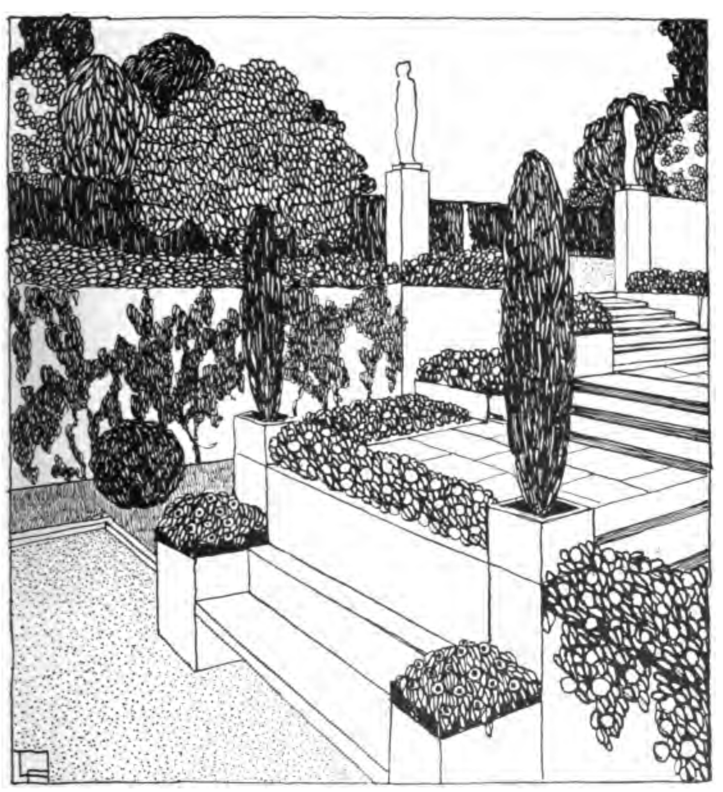
Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

mit der Hauptfassade dem Garteninnern zugewendet, und solcherart die sehr malerischen Gartengassen geschaffen, die voll heimlichen Zaubers sind. Man kann sich leicht vorstellen, wie das aussieht. „Zwischen hohen Gartenmauern, wo die Luft lau und weich und still liegt — auf der Sonnenseite sitzen, wo eine Bank sich in eine Nische der Mauer einkrümmt —, dort sitzen, auf den schimmernden grünen Akanthus im Landstraßengraben schauen, auf die silbergefleckten Disteln und die mattgelben Herbstblumen. Auf der langen grünen Mauer gegenüber, einer Mauer voll



Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

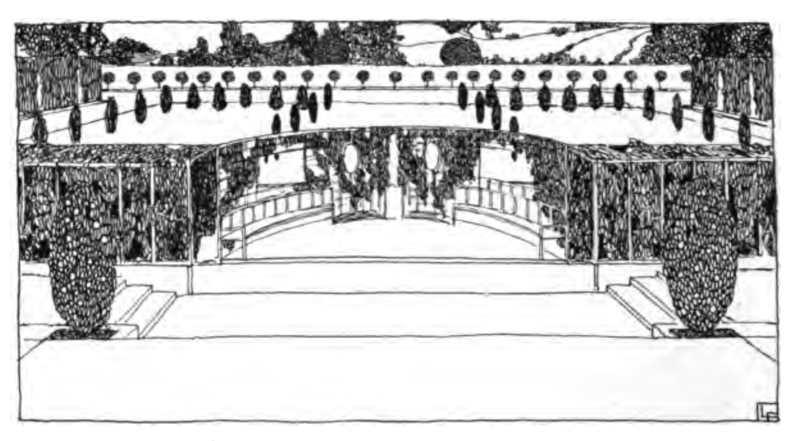
Eidechsenlöcher und Ritzen mit verdorrtem Mauergras, dort hätten die Rosen stehen sollen, und gerade an der Stelle hätten sie hervorsehen sollen, wo die einförmige Fläche von einem geschweiften Korb aus herrlicher alter Schmiedeeisenarbeit, einem Gitterkorbe, unterbrochen wird, der einen geräumigen und mehr als bis an die Brust reichenden Balkon bildet, wo es erfrischend sein müßte, hinaufzusteigen, wenn man des eingeschlossenen Gartens müde wäre — — —." Die Poesie solcher Gärten hat keiner besser geschildert als der dänische Dichter Jen Jacobsen. Unsere Städtebauer dürfen



Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

sich in die Brust werfen und sagen, um das Poetische oder um das Malerische hätten sie sich nicht zu kümmern. Das ist freilich nicht Sache der Aemter. Wenn man sie aber fragt, warum sie gar so verderbliche Vorschriften ersinnen, dann wissen sie es selbst nicht zu sagen.

Begibt man sich aus dem nun einmal schon unumgänglichen nutzlosen Vorgarten nach dem rückwärts gelegenen Hauptteil, dem eigentlichen Hausgarten, so findet man allerdings, daß der vordere Teil mit dem rückwärtigen durchaus im Einklang steht. Was an benutzbarem Rest des wegen der



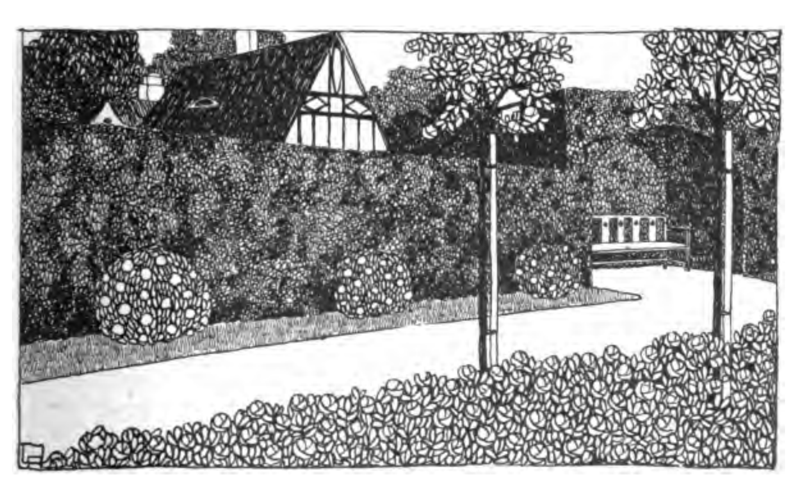
Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

hohen Grundpreise zumeist winzigen Gartengrundes hinter dem Hause verbleibt, ist nach den Grundsätzen der sogenannten naturalistischen Schule hergerichtet, einer romantischen Theaterszenerie nicht unähnlich, mit Grotten, Springbrunnen, Felsenpartien, im übrigen frisiert, gestutzt und aufgeputzt mit ornamentalen Blumenbeeten und Gartenfiguren aus gebranntem und glasiertem Ton, Hirschen, Zwergen, Riesenpilzen und ähnlichen Geschmacklosigkeiten. Geht man durch ein solches Villenviertel, so findet man um jedes Haus auf ein paar Quadratmeter irgendein verpöbeltes Stück von einem historischen Gartencharakter. Das paßt zum Haus. Dieses gebärdet sich mit seinem aufgeklebten oder aufgemalten Renaissanceschmuck als Palast, das Gärtchen als Park. Ohne sichtbares Verhältnis zum Besitzer, zum Zweck, zum Raum. Die noch zu Anfang des Jahrhunderts streng beobachtete und durchaus verständige Einheit zwischen dem Haus und der umliegenden Natur ist bestenfalls noch bei weitläufigem Haus- und Gartenbesitz eingehalten; aber auch hier erschöpft sich der Garten meistens in einigen großen, kurzgeschorenen Rasenflächen, weiten Wegkurven, sternförmigen Blumenbeeten und etlichen Baumgruppen, möglichst im Hydeparkstil, herausgeputzt mit einer billigen Plastik — Gips oder Sandstein —, einem Apollo

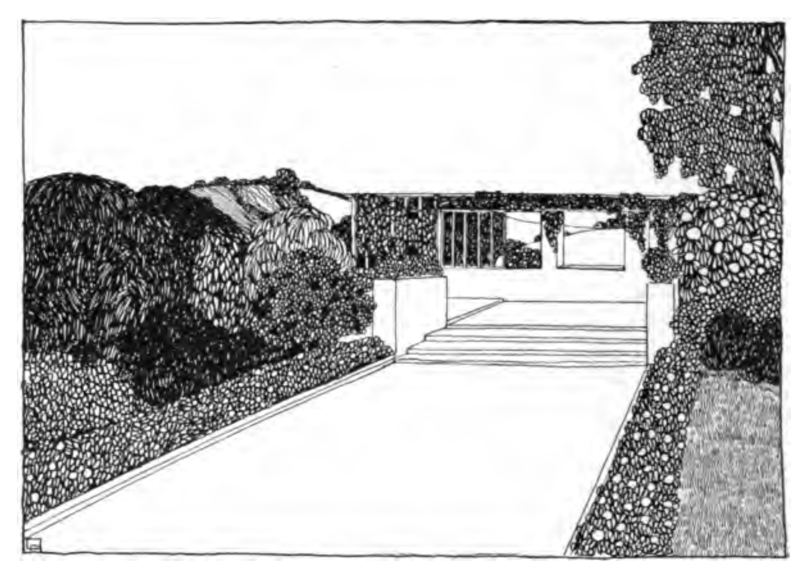
Belvedere und einer ebenbürtigen Diana, um einen recht herrschaftlichen Eindruck zu erzielen.

* * *

In den neuen Stadtteilen haben die Hausgärten, an denen einst die Städte und Vorstädte so reich waren, vor dem Utilitarismus der Bauspekulanten weichen müssen. Für die entschwundenen Hausgärten in den Städten müssen uns heute die öffentlichen Gartenanlagen entschädigen, die sicherlich als eine große Wohltat in den sich immer weiter ausbreitenden Städten empfunden werden. Aber soweit es sich nicht um alte historische Gartenschöpfungen aus früherer Zeit, die dem Publikum erschlossen worden sind, oder um eingefriedete, von den Städten annektierte Naturbezirke, Wald und Wiesenbestände handelt, sondern um neugeschaffene Anlagen, sind wir übel daran. In solchen öffentlichen Anlagen finden wir dieselben Unzulänglichkeiten und Abgeschmacktheiten, an die wir uns seit gut dreißig Jahren in allen Teilen der Haus- und Gartenarchitektur haben gewöhnen müssen. Auf dem kleinsten Fleck Erde, der in unseren Straßen und Plätzen dem Verkehrsbedürfnisse abgerungen werden konnte, treffen wir den mehr



Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

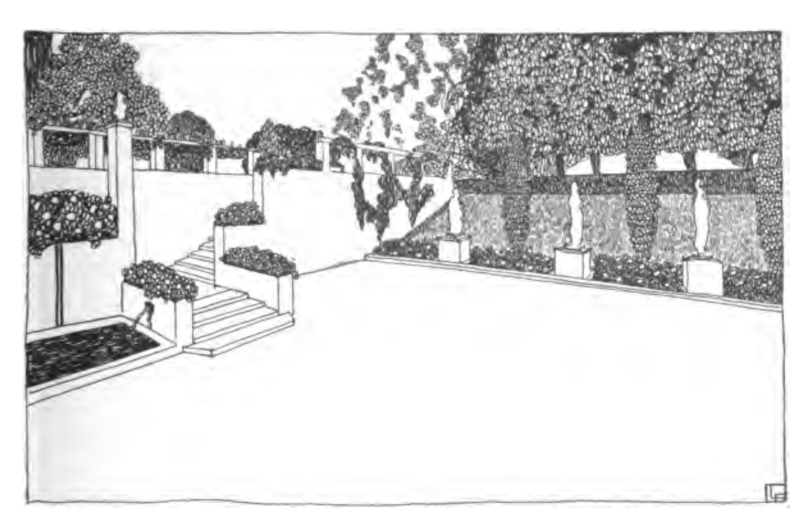


Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

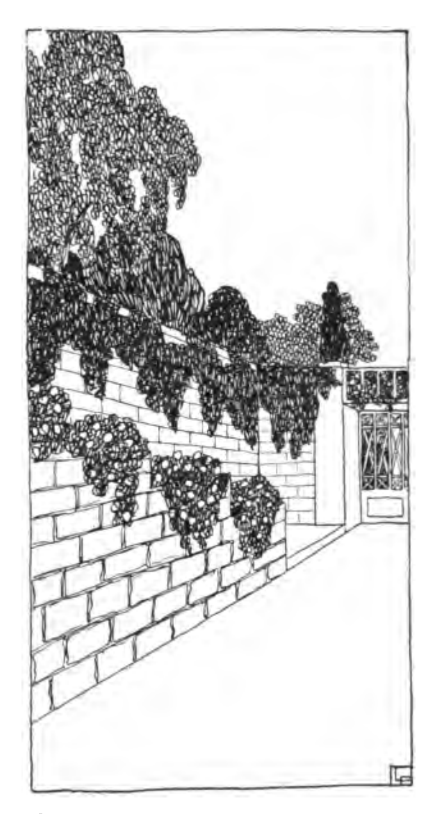
oder weniger verunglückten Versuch, im Gehege eines armseligen Drahtgitters ein Stück Hydepark zu kopieren, darin sich eine unruhige stockige Zusammenstellung von verschiedenen Gebüschen und Bäumen auf engstem Raum unregelmäßig verteilt erhebt, um den Eindruck der frei wachsenden, von Menschenhand unberührten Natur hervorzurufen. Der Grasplatz soll die Wiese vorstellen, das Gebüsch den Wald. In Bogen geführte Wege sollen vergeblich diesen Eindruck verstärken; direktionslos verlaufend, führen sie den eilenden Passanten weit vom Ziel ab und rauben ihm für die Zukunft die Lust, eine Strecke lang im Grünen zu wandeln. Ist die Anlage größer, dann heißt sie Stadtpark oder englischer Garten. Und dann ist zu wetten, daß ein Teich in willkürlich geführten, unregelmäßigen Linien gegraben ist, der als Naturteich gelten soll und womöglich eine kleine Insel aufweist. Das französische Blumenparterre fehlt in diesen „englischen Gärten“ nie. Das Betreten der Rasenflächen ist bei Strafe

verboten. Dagegen gibt es in solchen Gärten stauberfüllte Sandwüsten und die heißen Kinderspielplätze. Weil man bei solchen Anlagen die englischen Gärten als Vorbild ausgibt, muß gesagt werden, daß in England die Rasenplätze der englischen Gärten menschenbelebt sind und daß selbst der Hydepark, jenes von der Stadt mit steinernen Armen umfangene Stück ursprünglicher Landschaft, an den Peripherien streng architektonisch gegliedert ist, wie es das Verkehrsbedürfnis und der gute Geschmack erfordern. Keine Kurven gibt es da, sondern nur gerade Durchschnittslinien, die den Passanten nicht kreuz und quer, sondern direkt zu den Verkehrsknotenpunkten führen.

Unsere alten barocken Gartenschöpfungen endlich geben Beispiele, wo auf einem kleinen Platz geschnittene Laubwände stehen, die geradlinig auf einen zentralen Punkt zulaufen, darin sich eine schöne Statue, ein Brunnen, eine Gartenplastik wie von einem Hain umschlossen erhebt. Sind das nicht Vorbilder für städtische Anlagen? Der kleinste Fleck mag groß erscheinen, eine grüne Einsamkeit bilden, das irgendein Kunstwerk wie ein Juwel umfaßt und mitten im Großstadt-



Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien



Gartenzeichnung von Franz Lebisch in Wien

lärm das Gefühl der Entrücktheit gewähren kann. Unsere heutigen Gartenbauer gehen blind an den edeln Vorbildern vorüber. Wo ist das heimatliche Gartenmotiv: die gemütliche Laube mit Wein, Ahorn oder Geißblatt umsponnen, in den heutigen öffentlichen oder privaten Gärten zu finden? Wo die Pergola?

* * *

Der Gartenkünstler oder der geschmackvolle Gartenfreund, der an die Lösung der neuen Aufgaben herantritt, wird die Lehren, die in den großen historischen Gartenschöpfungen liegen, wohl beachten, aber er wird auch an dem überlieferten volkstümlichen Kulturbesitz nicht achtlos vorübergehen. Er wird dem letzteren vielleicht eine ganz besonders eingehende Beachtung schenken und erkennen müssen, daß hier das künstlerische Erbe des Volkes vorliegt, von dem wir wieder ausgehen können. An den kleinen Resten, die aus jener früheren „Gartenkultur" übriggeblieben sind, ist freilich der zersetzende Einfluß der nachfolgenden Niedergangsperiode nicht ohne Spuren vorübergegangen, und kaum ein Beispiel ist rein erhalten geblieben. Gleichwohl läßt das verwüstete Bild die einstigen schönen Züge noch erkennen, und sollte selbst diese wiedererkannte Schönheit ein bloßer Traum sein,



Böcklin im Heiligtum des Herakles

so wäre er sicherlich der Verwirklichung und des Interesses der Allgemeinheit wert. Die lange Zeit der Verwahrlosung und Gleichgültigkeit in künstlerischen Fragen hat etwas sehr Gutes gefördert: einen allgemeinen Ekel vor der Unkunst und ein heißes Verlangen nach Schönheit. Die in allem Menschlichen schlummernden Gesetze des Geschmackes und der Schönheit, die zugleich die der Zweckmäßigkeit sind und zeitweilig wohl vergessen werden, aber doch eigentlich für immer nicht verloren gehen können, im Bewußtsein der Gesamtheit zu erwecken, ist eine wichtige Kulturaufgabe, welche die Aufforderung enthält, daß die Schönheit der Erde nicht vermindert, sondern vermehrt werden soll.

Der moderne Garten ist auf tektonischer Grundlage entwickelt wie die alten stilistischen Gärten. Er will nicht die freiwachsende Natur nachahmen. Er steht daher im direkten Gegensatz zu dem sogenannten landschaftlichen Garten, der die Zufälligkeiten der landschaftlichen Natur nachzuahmen und auf diesem Wege den „natürlichen“ Garten herzustellen bestrebt ist. Dieser „natürliche“ Garten sucht indessen das Unnatürliche zu verwirklichen. Für den Garten als menschliches Produkt ist die regelmäßige Anlage das Natürliche; alle menschlichen Anlagen, selbst das Ackerfeld, folgen einem tektonischen Grundsatz, der physiologisch begründet ist. Die wildwachsende Natur gehorcht anderen Gesetzen. Die menschliche Natur sucht Einheit in das Chaos zu bringen; an Stelle der Zufälligkeit und Willkür setzt sie die Ordnung und Regelmäßigkeit, die ihr das Natürliche ist. Die freie Natur ist Rohstoff, der Garten ist Kunstprodukt. Seit Anbeginn der Kultur war der Garten ein regelmäßiges Gebilde. Vor viertausendsechshundert Jahren hatten die Aegypter Gärten an ihren Häusern, die unseren modernen regelmäßigen Anlagen durchaus ähnlich sind. Die gleichen tektonischen Prinzipe sind an den sagenhaften Gärten der Assyrer, Babylonier und Perser nachzuweisen. Unwandelbar blieben diese Grundlagen in den Gärten an dem griechischen und römischen Hause, und selbst in den gewaltigen Gartenschöpfungen der hellenischen Städte ist nicht im entferntesten an eine Nachahmung der freien landschaftlichen Natur gedacht. Auf den alten Gartengesetzen bauen sich die großartigen Schöpfungen der Renaissance und Barocke auf, die eine künstlerische Vereinigung von Pflanzenwuchs, Rasenflächen, Blumenbeeten, Treppen, Balustraden, Plastiken, Teichen, Wasserspielen, Terrassen und Wandelgängen darstellen. In Holland und England fanden die italienischen und französischen Gartengestaltungen eine eigenartige Weiterbildung, die aber nicht die Grundlagen beeinflußte. Erst der unter dem romantischen Einfluß und der Naturschwärmerei im achtzehnten Jahrhundert entstandene landschaftliche oder englische Garten hat die gartenkünstlerische Entwicklung für ein Jahrhundert vernichtet und fristet sich noch auf dem Kontinent als klägliche Karikatur fort, während England seit Jahrzehnten zu den künst-

lerischen Traditionen des regelmäßigen Gartens, wenn auch mit neuer Auffassung, zurückgekehrt ist. Indessen ist in den kleinen ländlichen Hausgärten die regelmäßige Anlage seit alters her unzerstört erhalten geblieben. Es ist ein unwandelbares Gesetz, daß der Garten mit dem Hause eine organische Einheit bildet. Er ist ein Gebilde, das in der Natur nirgends vorkommt als am menschlichen Hause. Seine Physiognomie wird von den Bedürfnissen bestimmt, die seit Menschengedenken ziemlich unverändert geblieben sind. Das Bedürfnis, vor dem Hause zu wandeln, in schattigen Pflanzungen, Laubgängen, Pergolas sich zu ergehen, sich an der farbigen Buntheit der Blumen zu erfreuen, aus Brunnen und Teichen nicht nur Kühlung, sondern auch ästhetische Werte zu gewinnen, in den Pflanzungen schöne Plastiken aufzustellen und in diesen oder ähnlichen Symbolen den Gottheiten als Personifikation der Naturmächte zu dienen, und endlich die selbstverständliche Notwendigkeit, direkte und bequeme Verbindungswege oder Wandelgänge anzulegen, war seit jeher gegeben. Aus diesen gegebenen Forderungen ist die Tektonik des schönen Gartens entstanden, die zu allen Zeiten für die Gartenkunst verbindlich war, wenn auch im einzelnen und unwesentlichen die Lebensgewohnheiten verschiedener Völker in verschiedenen Zeiten geringfügige Abweichungen hervorgebracht haben. Das Beispiel eines regelmäßigen stilistischen Gartens, das uns am nächsten liegt und dennoch auf uralten künstlerischen Ueberlieferungen beruht, ist der barocke Garten. Eine leichte Phantasie half, die architektonischen Bestandteile des Gartens in der Formensprache der damaligen Zeit plastisch zu gestalten. Abgesehen von mancher Gespreiztheit und übertriebenen Geziertheit, die der damaligen aristokratischen Etikette entsprach, überliefern diese Gärten alle Elemente, die der modernen Gartenkunst als Ausgangspunkt dienen. Aus dem unerschöpflichen Brunnen der alten Kunst ist die wesentliche Wahrheit zutage zu fördern, daß der Garten eine architektonische Einheit darstellt. Die künftige Gartenkunst wird dieses künstlerische Gesetz wieder als Grundsatz aufstellen. Es wird wie einst als heimliches Licht das Antlitz schöner Gärten verklären. Der Gartenkünstler ist von der Aufgabe nicht zu entbinden, mit seinen Mitteln ganz sachlich zu ver-

fahren und auf diesem Wege alles herzustellen, was seit Anbeginn der menschlichen Kultur den Inhalt der Gartenfreuden ausmachte. Der Irrtum des naturalistischen Gartens hat ein Gutes gehabt. Er hat die Ueberzeugung verschärft, daß die künstlerische Wirkung ohne rhythmische Gesetzmäßigkeit nicht zu erreichen ist. Auch der Garten ist letzten Endes Architektur. Die architektonische Auffassung legt die vermehrte Pflicht auf, den schönen Garten als künstlerisches Erlebnis zu gestalten und Phantasie zu betätigen. Die Regelmäßigkeit ist durchaus nicht als eine Aufforderung zum geistlosen Schematismus zu betrachten. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Die zweckmäßige und sachliche Gestaltung allein berechtigt zu den höchsten Wirkungen. Die Anlage der Wege, die Einfassung der Beete, die Verwendung der Blumen, des Rasens, der Bäume, die Anordnung der Ruheplätze, der Gartenhäuschen und Pergolen, der Fontänen und plastischen Kunstwerke wird das Ziel im Auge haben, nicht nur das wichtige architektonische Moment der Schauvorbereitung und Steigerung zu betonen, sondern die ganze Gartenanlage als eine einheitliche, faßliche und darum notwendigerweise rhythmische Komposition zu behandeln, die schon aus diesem Grunde auf dem menschlichen Gesetz der Regelmäßigkeit beruhen muß. Die Schönheit der Blumen und der Solitärpflanzen, stattlicher Bäume oder Baumgruppen, auf die der unregelmäßige Landschaftsgarten sein Hauptgewicht legte und durch die Auflösung der Ordnung zugleich um die beste Wirkung brachte, wird gerade durch die tektonische Anlage hervorgehoben und zur Monumentalität gesteigert. Die Gebundenheit, durch welche die Erscheinungsform des Pflanzenwuchses künstlerisch betont wird, kommt aber auch der farbigen Erscheinung zugute. Die Blumen, als farbige Fläche in geschlossenen Feldern und Streifen zusammengehalten, sind ein weiteres neues Mittel der gartenkünstlerischen Wirkung. Wenn die Plastik im Zusammenhange mit der Gartenkunst auftritt, dann soll sie ein erlesenes Kunstwerk sein. Sie kann das Geheimnis neuer schöner Gärten bilden, und die ganze Anlage soll eine sukzessive und steigernde Offenbarung des Geheimnisses der künstlerischen Schönheit sein.

In den wichtigsten Hauptzügen sei der Geist der schönen

Gartenkunst, der im Wiederaufleben begriffen ist, nochmals in knapper Form in den folgenden Sätzen umschrieben.

* * *

Der Triumph der schönen Gartenkunst. Die Gartenkunst ist die augenfälligste und glücklichste Negation der willkürlichen Natur. Der naturalistische Landschaftsgarten, der die willkürliche Natur im kleinen Rahmen nachahmen will, bleibt stets eine klägliche Karikatur. Die Kunst will auch im Garten einen Gegensatz zur Natur schaffen. Sie verwendet die Pflanzen nach dem architektonischen Prinzip, das den Ausdruck der menschlichen Illusion festigt. Sie gibt Bäumen und Büschen die Gestalt von Kugeln, Kegeln und Würfeln als Architekturbestandteilen, bildet aus Pflanzenwuchs gründämmerige Wände und Nischen, die sie mit dem Lächeln der Faune, der Kühnheit der Heroen und der Melodie der Brunnen erfüllt. Aus Blumen bringt sie Farbenströme hervor, in bunten Gleichnissen das Blau der Ferne, das Gelb und Rot des Morgen- und Abendhimmels in weiten Beeten abzuspiegeln. Sie setzt das geheimnisvolle Schweigen der Sphinxe als Hüterinnen an die obersten Stufen, die sehnsüchtig auf und nieder gleiten. In steinumfaßten Wasserspiegeln zieht sie die huschenden, sonndurchglänzten Wolkenbilder in den Gartengrund und zwingt das flüssige Element in kunstvollen Strahlen gleichsam aus scherzender Laune emporzuschießen. Im Gegensatz zu dieser spielenden Heiterkeit, gekrönt von der Geselligkeit des Wohnhauses, legt sie weiterhin an das untere Ende des Gartens als dunkeln Saum den Ernst der Blutbuchen, wo das Raunen und Stöhnen des Waldes wohnt und fern am Horizont aus der abschließenden Gartenmauer die Einsamkeit eines Turmes die Wipfel überragt.

Bis hierher reicht der herrliche Triumph der schönen Gartenkunst, schön in der Selbstherrlichkeit machtvollen, menschlichen Ermessens.

Das Geheimnis alter Gärten. In den Händen des Gartenkünstlers ist die Natur der Rohstoff, aus dem er seine dichterischen Ideen formt. Der Garten ist für ihn der Ausdruck eines inneren Erlebnisses. Die frommen Mystiker am Ausgang des Mittelalters haben ihn als Schrein behandelt,

um das Geheimnis ihrer Gläubigkeit darin einzuschließen. Der Rosenhag um Francias Madonna ist ein liebliches Gehäuse; die Madonna mit den Erdbeeren hat der rheinische Meister mit einem blühenden Gehege, wie mit einem Altargitter, umgeben; und Mantegna baut aus Blumen und Früchten eine herrliche Kuppel, die ebensogut eine Wunderlaube als ein Hochaltar ist, über die Anbetung.

Später löst sich der fromme Gedanke von den Gärten ab, und ein neues Ideal zieht in das verlassene Heiligtum ein, das nun seine Grenzen in ungeahntem Maße erweitert. Die Demut des Mittelalters weicht dem Herrscherstolz der Renaissance, das fromme Gärtlein verwandelt sich in einen prunkhaften Götterhain. Neptun mit dem Dreizack zaubert Wasser aus dem Gestein, fängt es in kunstvoll geleiteten Kaskaden und marmornen Bassins auf, die ein ganzes Geschlecht von Tritonen, Wasserrossen, Delphinen und Nymphen bevölkert. Jupiter herrscht im Hain. Die feine Gesellschaft spiegelt sich in der Allegorie des Olymps. Die Barockkünstler als virtuose Dekorateure bevölkerten den Gartenbezirk mit den Standbildern mythologischer Helden und Musen. Der Garten als Götterhain entfaltet sich immer deutlicher als unvergleichliche Schaubühne, auf der die hohen Herrschaften nach den kunstvollen Regeln der höfischen Etikette als handelnde Personen auftreten und in Haltung, Gebärden und Kostümen die künstlerische Einheit zu vollenden suchen. Die Gartenetikette, zuerst von Italien und später von Frankreich ausgehend, ist für ganz Europa verbindlich geworden. Die englische Romantik, die den Kontinent mit dem falsch verstandenen Vorbild des Landschaftsgartens beschenkte, hatte kein neues Kunstgesetz für den Garten entwickelt. Er hat sich als der mißlungene Versuch erwiesen, durch Nachahmung der landschaftlichen Willkürlichkeiten die Weihe der Naturstimmungen in kleinen und kleinsten Gärten künstlich zu erzeugen. Die Stimme Rousseaus lebte nun in den götterverlassenen Hainen. Er predigte Natürlichkeit, und was in den meisten Fällen erreicht ward, war Künstlichkeit. Noch stehen in alter Pracht und Heiterkeit die barocken Gärten, eine leere Bühne, das Requisit einer vergangenen hochgestimmten Zeit, eine Art Freimuseum, ein Stück verwitterter

Festlichkeit mitten im nüchternen Alltag. Aber seit Böcklin geht die Ahnung neuer mystischer Schönheit durch die Welt, die eine kommende Entwicklung für die Gartenkunst erschließt. Was der Naturromantik versagt blieb, wird bei Böcklin Ereignis. Die mystische Naturfeier gestaltet er als künstlerisches Erlebnis. Er kennt die Elegie versunkener Gärten; er verehrt schöne alte Bäume wie ein Heiligtum; sie erscheinen anbetungswürdig, wenn auch das Standbild des Herakles fehlen würde; Quellen, Brunnen, Teiche sind in seinen Bildern sorgfältig gemauert und baukünstlerisch behandelt; zur Weihestimmmung verdichtet sich das Naturelement im heiligen Hain; festlich führt der Gang zum Bacchustempel über kunstvolle Mosaiken, die Gartenlaube zeigt die einfachsten stilistischen Elemente, aus denen die Wunder künftiger Gärten hervorgehen werden.

Die Architektur des Gartens. Schöne Gärten sind nicht nur schön durch die Vegetation, Blumen, Gräser, Bäume, sie sind künstlerisch schön durch die Anlage. Sie sind von den festen Linien der Architektur nicht abzulösen, wenn sie nicht die Bedeutung des Gartens verlieren sollen. Der Baum ist zwar schön als Baum, die Wiese ist schön als Wiese, aber Bäume und Wiesen in der Zufälligkeit des Daseins sind noch lange nicht Gärten. Was die Natur mit sorgloser Freigebigkeit hervorbringt, gewinnt erst Bedeutung durch die künstlerische Gestaltung, die anderen Absichten folgt und das menschliche Geheimnis der Schönheit offenbaren will. Die Gärten sind eine Huldigung an die Natur, wenn sie auch anderen Gestaltungsgrundsätzen folgen als diese. Die Huldigung wird Architektur. Die Gärten der Antike, die mittelalterlichen Wasser- und Mauergärten, im engen Bereich der Befestigungen erblüht, die strengen Klostergärten in weißen Arkadenhöfen sind ebensowenig von der architektonischen Grundlage, die ihnen die Form gibt, zu trennen wie die Gärten der Renaissance und des Barocks, die dieses formale Prinzip mit stärkstem Bewußtsein entwickeln. Der Geist des Gartens hat kein anderes Mittel, sichtbar zu werden als das architektonische Moment. Die Mythe, die der Mensch um alte Bäume oder um freie Kultstätten dichtet, wird Bauform. Das Geheimnis der Quelle der Arethusa in Syrakus ist durch

das Mauerwerk um die Quelle lokalisiert, Böcklin errichtet um die Bäume und das Standbild des Herakles ein prachtvolles Gemäuer, das die Heiligkeit des Ortes ausdrücken soll, im heiligen Hain oder im Gang nach dem Bacchustempel bewegt sich die mystische Handlung in den strengen Linien einer idealen verschwebenden Architektur, und im allgemeinen deutet jedes Naturfest, jeder feierliche Aufzug von Menschen und jeder Reigen einen unkörperlichen Grundriß an. Auch in Maeterlinks mystischen Spielen sind die imaginären Linien von künftigen Werken der schönen Hausbau- und Gartenkunst enthalten, die sicherlich einmal in körperhafter Sichtbarkeit erstehen werden. Nicht die organische Einheit des Gartens mit dem Hausbau allein macht es aus; was entscheidet, ist vielmehr das autokratische Walten des künstlerischen Geistes mit den Naturelementen, denen er die Form geben will. Der Gedanke ist, daß in keinem Teile des Gartens das Gefühl der architektonischen Einheit schwinden soll. Treppen, Fontänen, plastische Gruppen geben eine immerwährende Orientierung. Nicht nur, daß Hecken und Bäume geschnitten als Wände und Architekturformen erscheinen, sie eröffnen stets die Perspektive auf einen spezifischen Architekturteil, der nicht vergessen läßt, daß der Garten ein Kunstgebilde ist. Die Barockzeit tat sich darauf Unendliches zugute. Sie stellte Plastiken in langen Reihen auf, aber die Plastiken hatten, abgesehen von ihrer allegorischen Bedeutung, die dem Zeitgeist entsprach, eine architektonische Funktion. Sie waren skulptierte Architektur. Sie taten als weiße Stützpunkte für das Auge ihre Schuldigkeit, indem sie die raumkünstlerische Zusammenfassung herstellten. Es hätte eine kaum geringere Gesamtwirkung ergeben, wenn diese Plastiken durch andere tektonische Elemente vertreten wären, durch weiße Pfeiler, weiße Bänke, neben den regelmäßig gezogenen weißbekiesten Wegen, die auch eine künstlerische Aufgabe nebst ihrer praktischen Bestimmung zu erfüllen haben. Konstantin Somoff, der feine Nachempfinder des hochkultivierten achtzehnten Jahrhunderts, hat dieses Gefühl gehabt. Die weißen Bänke in seinen Gartenbildern wirken als Träger des Architekturgedankens. Unsere Zeit hat keinen solchen Reichtum an plastischen Allegorien und Ornamenten

aufzuweisen wie das Barock, sie empfindet anders und ist nicht in der Lage, mit solchen Requisiten, die einst aus leichtem künstlerischen Schaffen hervorgingen, Gartenarchitekturen zu bilden. Das Sachlichkeitsmoment steht im Vordergrund, und die Entwicklung der Gartenkunst wird das tektonische Prinzip klarer betonen. Aber die Verpflichtung wird für den Gartenkünstler niemals aufhören, auch mit den sachlichen Mitteln dichterisch zu verfahren.

Die plastischen und malerischen Elemente des Gartens. Aber die Architektur ist auch im Garten eine bloß räumliche Abstraktion, die auf die Mitwirkung der anderen Künste angewiesen ist. Pflanzenwuchs, die Blumen mit ihren Farben, Wasser, Stein, Erde sind Material, die ihr künstlerisches Leben durch die formalen Ideen empfangen, deren Verkörperung sie dienen. Die Architektur hat die Aufgabe, auch im Garten alle künstlerischen Elemente auf das beste und wirkungsvollste anzuwenden. Sie stellt die räumliche Beziehung zwischen den körperlichen Größen als Plastiken, Ruhebänken, Wasserspielen, geschnittenen Vegetationsformen einerseits und den Flächengrößen als Rasen, Blumenbeete, Wasserspiegeln anderseits her. Die Gartenkunst wird ihren Triumph darin suchen, auf sachliche Weise und mit den einfachsten Mitteln eine künstlerische Auffassung machtvoll zu gestalten; aber sie bringt die Forderung mit, daß die plastischen Werke, mit denen sie einen gartenarchitektonischen Zusammenhang schafft, einwandfreie Kunstwerke sind. Ein Brunnen von der mystischen Weihe, wie etwa jener von George Minne, wird in einem solchen Umkreis zu den höchsten Wirkungen berechtigen. Was der Impressionismus für die Förderung der Gartenkunst geleistet hat, ist angedeutet worden. Die Wasserspiegel der Fontänen sind als Fläche zwar bestimmt, das wechselnde Antlitz des Himmels zu spiegeln und den farbigen Abglanz des Firmaments in den Gartengrund zu legen. Aber es sind für das malerische Empfinden stärkere Ausdrucksmittel möglich, die der Künstler in seiner Gewalt hat, nämlich die Blumen mit ihren Farben. An Stelle des Teppichbeetes aus dem achtzehnten Jahrhundert wird das Zeitalter des Impressionismus die Farbe der Blumen in breiten Flächen auf die Beete setzen und mit

steinerner Einfassung umgeben. Die heimatlichen Blumen, die Bauernblumen mit ihren kräftigen Farben, die jede Abwägung der Farbenfelder, jede Kontrastwirkung zulassen, werden in der Hand des neuen Gartenkünstlers wieder zu ungeahnten Ehren kommen. Dieser wird mit ihrer Hilfe breite bunte Ströme durch den Garten legen, er wird dichterisch verfahren und Farbenpoesien hervorbringen können, wie der Bildhauer plastische Ideen verdichtet.

Beide Elemente, die malerischen und die plastischen, sind bestimmt, in den öffentlichen Gärten und städtischen Gartenanlagen eine künstlerische Reform hervorzurufen. Die Blumen, mit ihrer lebhaften Farbigkeit in weiten Flächen angelegt, sind eine notwendige Erquickung in der grauen Stadt; der Denkmalkult verlangt eine gartenarchitektonische Grundlage in dem Sinne, wie die alten Gartenkünstler ihre Plastiken aufstellten, um bedeutende Wirkungen zu erzielen. Das Denkmal kann dem Geiste des Gartens eine neue Bedeutsamkeit geben, das Wesen eines Dichterhaines.



